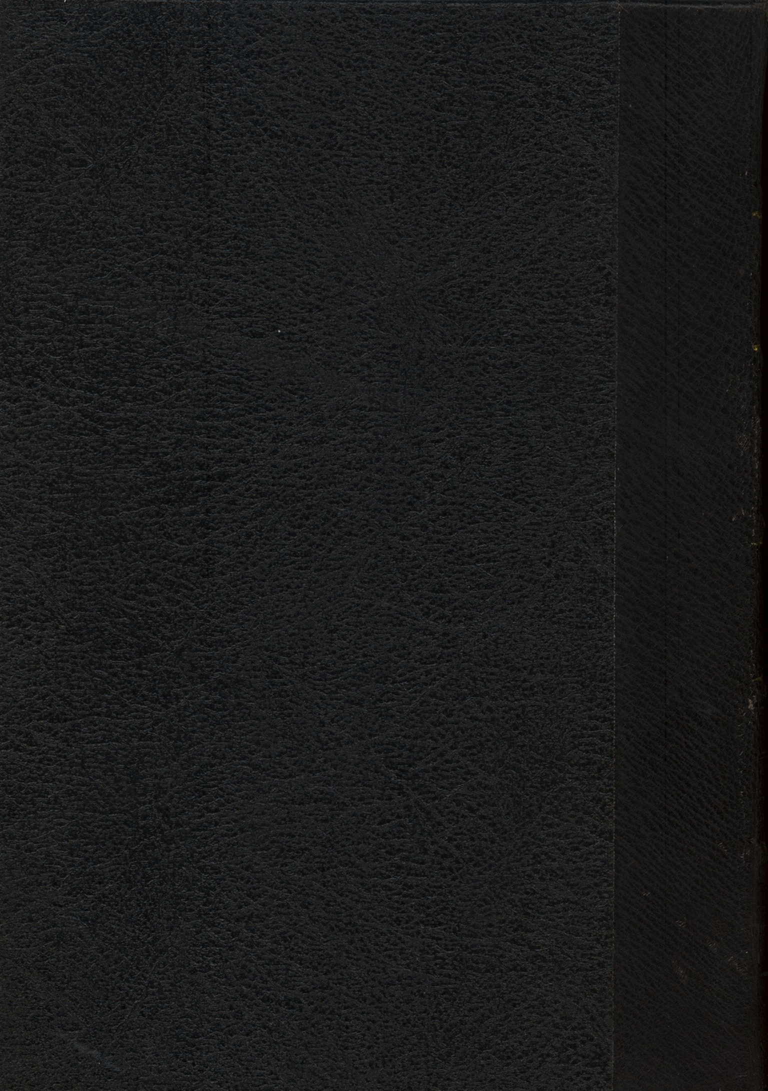






١٦
اكتوبر ١٩٨٥

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

أدب ونقد

دراسة العدد :
نظرة على المسألة الثقافية في العالم الثالث
* الأرض وفيلم حنا . ك
* الدراما في ألف ليلة وليلة
* حوار مع الروائي : عبد الحكيم قاسم

أدب ونقد

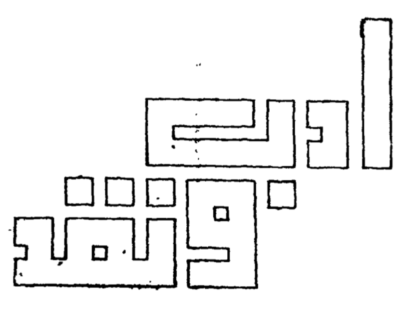
مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد السادس عشر
السنة الثانية
اكتوبر سنة ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العدد :

صفحة

صفحة

إفتتاحية

وتحررت من الشكوى على باب الخليفة

فريدة النقاش

« ... لما تسربت من بين أصابعى العاجزة سألت نفسى ما جدوى الطب ؟ ما جدواه ان كان لا يستطيع على الأقل أن ينظم عشوائية الموت حين يأتى فى غير أوانه » .

اى فخر ان نعرف كل التشخيص ولا نعرف اقامة العدل ؟

سوف نجد أنفسنا فى خضم عشوائية ما يجرى على امتداد وطننا العربى نتساءل مع طبيب « بهاء طاهر » فى قصته « أنا الملك جئت » .. نتساءل بوجع مشابه :

اى فخر ان نعرف كل التشخيص ولا نعرف اقامة العدل ؟

نعم اى فخر ؟

فهل بوسعنا — اذن — أن نتقدم الى ساحة اقامة العدل بأيدينا ، وهل نملك نحن كمثقفين افراد قليلى الحيلة ان نتوصل لاجابة شافية عن اقامة العدل فى هذه الدنيا .. لو بقينا افرادا قليلى الحيلة ؟ لو ظللنا إسرى لأسئلة ولا جواب ؟

ماذا فعل طبيب « بهاء طاهر » ؟

« قررت أيامها أن أنهى كل تلك اللعبة بطريقة معقولة . قرأت فى مجلة علمية عن بعثة من علماء الأنثروبولوجيا تسافر لأواسط افريقيا فتطوعت فيها طبيبا . ذهبنا الى قبائل لم تعرف غير الأطباء السحرة .

هناك لامست المجذومين . لدغتنى حشرات كانت اسرابها الهائلة تطير فى الجو كأعمدة سوداء من دخان . اصابتنى الحمى وجاءنى التسمم ولكننى رغم ذلك رجعت . » .

* * *

تلك معادلة مفعمة بالحياة للرحلة المرجوة للمثقفين الوطنيين فى قلب شعبهم وضميره ... فى تفصيلات همه اليومى وتداخل الاجتماعى والوطنى والقومى والانسانى فى تشابك فريد .

* * *

عليه أن يوغل فى هذا العالم ويعود .

* * *

ليس مطلوبا من المبدع أن يكون داعية سياسيا لأن تلك مهمة اخرى ، وليس مطلوبا منه أن يختار نماذجه — قسرا — من بين الأبطال والمناضلين فحسب لأن هؤلاء يوجدون فى الواقع ويلهمون الناس بطريقتهم ، لكن التزامه هو المطلوب بالضبط ، ذلك الالتزام الذى لم يكن أبدا فرضا من جهة ، أو قيدا على احد ، وحيث تقدم تجربة المبدعين الكبار فى فلسطين ردا حيا ومتجددا أبدا على هذه المقولة المستهلكة فقد خطت الأجيال المتعاقبة علاماتها الخاصة بها فى الثقافة الفلسطينية الحديثة وذرع كل شجرته الفريدة فى غابتها الكثيفة ابتداء من الشاعر العظيم « أبو سلمى » وصولا الى القصاص « محمد على طه » وحتى الأجيال الجديدة الشابة التى ما زالت تجرب وتبدع وتناضل . كذلك كان — وما زال — حال المبدعين الكبار فى عصرنا على امتداد المعمورة من مكسيم جوركى وشارلى شابلن .. من جورج أمادو الى ناظم حكمت ويلماز كوناى وبابلو نيرودا ... من « جيمس نجوجى » فى كينيا الى « جنكيز أيتمتوف » فى مونغوليا ... هؤلاء الذين أنصتوا بعمد العشاق المستيمين واندفاع روحهم الى نبض الحياة الشعبية فى اخفاقها المر وانتصارها ، فى سكونها المراوغ وتقلبها المجهد ، فى حالات انحسارها كالموت وصعودها كالشهب. كانوا ومايزالون جهازا حيا لقياس الزلازل .. « سيسموجراف » على حد تعبير « تولو ستوى » يستشرف ما يعتمل فى باطن الأرض . انه العلم الذى يفتح فيه القلب الموهوب مع الدماء شوقا لا يحد الى العالم الجديد .. انه الأنصات الصحيح الذى لا غنى عنه لمبدع يقبض على مهمته النبيلة كالقابض على الجمر .. لمبدع مهموم حقا فى عصرنا حيث تخوض شعوب المعمورة — كل بطريقته — المعارك

الفاصـلة الكبرى والأخيرة لتجتاز آخر معاقل الوحشية فى العالم القديم الذى جـرى فيـه تكثيف وتقطير لكل نزاث القنص والعبوديه والنهب نيتبلور فى احتكارات عالمية تسـعى لتسليح الفضاء والقضاء التام على الحضاره ولا تلوى على شىء (إن اجتياز هده المعاقل الذى يتعاظم كعمل نضالى بمسانده نزيهة من وطن الاشتراكية الأول ـ الاتحاد السـوفيتى يقرب حتما يوم ميلاد العالم الجديد فى هذه البلدان ، يوم يتربع فيه سيد واحد على العرش لا يبارى سـيد واحد هو : العمل الانسانى . . . يوم انتصار الاشتراكية وانكسار الراسمالية . ولا يمكن للفن الذى يضع هذه القضية بكل تفصيلاتها فى القلب أن يكون عدميا ، أى لا يمكن له أن يكون هامشيا رجعيا متسربلا بجمال الموت وجلاله سـاعيا الى هـذا الموت كخلاص أخير كفرح مستعص يطارده كبار المبدعين الرجعيين كملاذ شكلى من جحيم الاحتكار ذلك الاحتكار الذى ينهب الشعوب ويسفك الدماء فى العالم الثالث ويصب الروع الحى للانسان ترسا جامدا فى آلته الجهنمية لجنى الأرباح فى وطنه الأصـلى .

ذلك الاحتكار الذى نعرفه الآن جيدا . . . ينتصب أمامنا وجها لوجه. سافرة ملامحه مرئية خطاه ، فاغرة حفر قنابله نعـرف التشخيص جيدا اذن وبقى أن نعرف اقامة العدل .

يعلمنا آباؤنا واخوتنا على امتداد الوطن وبطول الأرض وعرضـها أن الطريق الذى فتحوه لنا يفضى ، وأنه فى الغضب العميق وفى السـخط المتراكم وفى اللاوهج الآتى لنار خابية ما زالت تحت أكوام قمامة التضليل والزيف سوف يعلو صوت النشيد محملا بالوعى الجديد واضحا لأحزاننا وعميقا كلهفتنا على اجتيـاز البرزخ الموحل . . وإن كان شـحيحا الآن كأفراح اليتم الفقير .

* * *

يا دامى العينين والكفين
ان الليـل زائل .
لا غرفة التوقيف باقيـة
ولا زرد السـلاسل .

* * *

نسائل بوادر النهوض الشـعبى الكاسح فى وطننا عن كيفيه اقامه العدل . . . نسائلها عن المخاض ، نطارد الأفكار والصـور فى الشوارع لا فى أعماق النفس وحدها حين يتفجر الحزن ، لا فى بطون الكتب وحدها حين يفيض نهر الواقع على الشـطآن ويتخلق الفن الذى يقفة بندبة الى

جانب النضـــال السياسى العملى المباشر .. فى القضـــية والمهمة الذى تتجلى فيـــه عناصر حداثة حقيقية تبـــدو تلقائية بقدر ما هى تعبير عن احتياج ، بقدر ما هى تحـــرر من النظر الاعتيادى من حصـــار الأفكار الراسخة كجبل بفعل الهيمنة الرجعية ، انها حداثة اطلاق الروع النقدى بلا حدود حيث تتوالى الأسئلة الأخرى لنعرف كيف نقيم العدل .. وبتحول الفن الجديد بأسئلته المحرقة الى ســـلاح روحى بتار يطاول فى قدرته ونفاذه قامة الحواديت والأساطير الكبيرة بأثرها العميق والمتجدد أبدا فى حيـــاة الشعب والى الجحيم أيتها الأسئلة الرياضية المجردة الباردة عن الحداثة وتجدد الأشكال ... الى الجحيم لأن شمس الحيـــاة تتسلل الى غابتك الجرداء ليورق الابداع الجديد ويتصل التراث المتاوم حيث يتنفس هؤلاء المبدعون الهواء الساخن النقى طائرا من الجهات الأربع ، من حقول مصر ومصانعها من المقاومة المتنامية فى الوطن المحتل ، من بسالة المحاربين وبساطة الشهداء وعظمة المضمون فى أرض لبنان .. من استبسال الشعب فى جنوب افريقيا وبلدان اسيا وأمريكا اللاتينية .. حيث تضع حـــركة التحرر العالمى توقيعها الدامى على جبين العصر ملتحمة لناصيته وأدواته قادرة بالدرجة ذاتها على الحـــاق الهزائم الموجعة بعدوها مهما تلاحقت هزائمها .. وهى تنتزع الأفراح نبضة نبضة — كما تنتزع خبز يومها لقمة لقمة لاتختزل شيئا أبدا ، ما من هبة أن نصر مجانس ، بين الجرح والجرح جرح وبين طعم المهانة المر وطعم المهانة المر مرارة اضافية تردها مضاعفة الى صـــدر أعدائها وهى تنهض ممتلئة بكل ما هو شحيح فى يديها فياض فى قلبها تدق بجدارة باب المســـتقبل تروى شجرته بدماء أجمل الأولاد وأحلى البنات .. تبين ملامح طريقها الوحيد لاقامة العدل لا تتسول حقها فى الحياة بل تستخلصه فكل الألم يخلق نارا للمستقبل .

***

يقول محمود درويش :

دمعتى فى الحلق ، يا أخت

وفى عينى نـــار

وتحررت من الشكوى على باب الخليفة

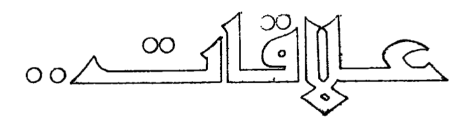
كل من ماتوا

ومن سوف يموتون على بابه النهار

عانقونى ، صـــنعوا منى قذيفة ..

فريدة النقاش

شعر



عبد المنعم رمضان

الأول

للبيـــوت العتيقـــة

مزلاجهـــا الخشـــبى

يطقطـــق

هـــذا دمى

يضع الأغنيات على قامة الظل

ينســـجها فى الضلوع

ويرســـم برديـــة

ثم يحلم بامرأة نائمـــــة

ليس للريح وشوشة المرأة النائمة

للمحطـــات أقبيـــــة

والغنـــاء طويل

طـــويل

كمـــرج تمطـــى

وادخل ركبتـــه فى الحشـــائش

وانساب تحـــت المطـــر

للجواسيس عينـــان

تلمعـــان

وتنطفئــان
كبارودة دســـها الجنـــد
لحظة كان يراودهم حلمهم بالذهــــاب
ولحظـــة أمسكهم من سراويلهم
هاجس
أن ســـنبلة
سوف تأكل سبع ســـنابل
ثم تجيء الى العشـــب
يهرب منهـــا الجراذين
والشـــــجر المتلبد
ينكفئون أمام التماعاتها .
أن طيرا لـــدى الأفـــق
يمنحهم حقهم فى الســـفر
للبنـــــات البليـــدات
قافلة من منـــــازل
للأمهـــات عنـــاقيد نـــور
عنـــاقيد نـــار
لئـــن المحـــــافل
لى ولـــد ســـوف يأتى
ويحمل مثلى المنـــاديل
والورق المتغضن بالزهـــو
والشـــجرات الرقيقـــات
يحمل مثلى القصـــائد
ينفضـــها
ثم يحمل مثـــل الجميـــع
المحفـــات
والألـــوية

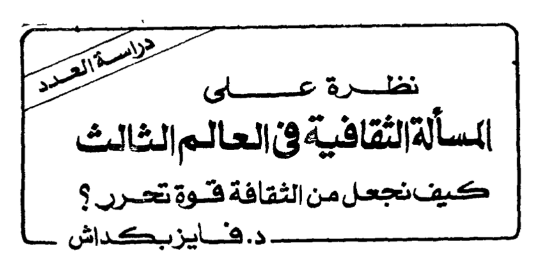
الثـــانى

أنت مســـتهتر مثـــل نفســـك
مســـــتقبلى
كعـــارضة البـــاب
تعـــرف خطو الزمان
فتمسكه من قفاطينه
ثم تخلع عنـــــه البهـــــاء
تجـــرده من ضـــباب التوقى
ومن ذبذبات الفجـــــاءة
تمســـح فـــوق يديه
فيلهث مثل الطـــريدة
ينســـاب تحت شعيرات جـــلدك
يأكل منهـــا الجـــذور
ويكبر
أنت قصـــير صغيرا
ويكبـــر
ترتـــج
يرتـــج مثلك
تسلك كـــل الممرات
يســـلكها
ثم يكشـــف عريك
يأخـــذ من راحتيك المحفـــات
يوصى لغـــيرك
أن يرفعـــوا الألـــوية

الثـــالث

لم أزل رابضـــا تحت أقدامهـــا
لم أزل أتحسس فروتهـــا
كلمـــا أذعنت للنعاس

لم ازل أستريح على ركبتيها
اذا هدهدتنى
ودلت على ملائكة متعبين
انا واحـــد عندها
واحـــد مثل سرتها
مثل تجويفهـــا الأبـــدى
وملتبس مثل خطواتها
وهاويتى تتناصف بينى
وبين خيـــاناتها
آه
هاويتى تتناصـــف
هل كان لى غير هذا الحضـــــور
النشـــيد الختـــامى
هل كان للجنـــد غير المذلات
والبـــرد
والنمش العـــاطفى
وهل كان للريح وشـــوشة
غير وشوشة المرأة النائمـــة
للمحطـــات أقبيـــة
ولنـــــا عالـــم
يضع الآن أوجاعه بيننـــا
هل سيفصلنا
أنـــت ماهيتى
جســـدى
شجر الصـــوت فى عنقى
انت معجونة باقتدارى عليك
ومسنودة بامتناعك
لابسة ثوبك القطن مثل جميـــع القصائد
فاختلطى بالحـــدائق والنـــاس
لا تجزعى
اهلكينى
ولا تجزعى



ترجمة عايدة لطفى

« لكى يجردنا بسهولة اكثر

بهدوء اكثر

لم يعد العدو يضع الاغلال فى اقدامنا

ولكن فى منبت رؤوسنا »

ناظم حكمت

من قصيدة

« الأعداء »

د. فايز بكداش : دبلوماسى مصرى دكتوراه الدولة فى العلوم السياسية من جامعة السوربون .

ما هى الثقـــافة ؟

ـــ هى أحدى الكلمات المستخدمة بكثرة من قبل أصحاب العلم والجهلاء ايضا ، كما انها احدى الكلمات المتعددة المعانى والمفـــاهيم مثلما هو الحال فى مفهومى « الحضارة » و « الأيديولوجية » والمنتمين الى نفس الحقل النظرى الذى يندرج تحته موضوع الثقافة .

ـــ بالنسبة لى ، فالثقـــــافة تشتمل على مجموع الانتـــاج الذاتى لافراد مجتمع ما (بعينه) (سواء الفكرى او العاطفى ، العقلى أو الحسى) من خلال علاقاتهم مع الطبيعة ومع ابناء جنسهم . هكـــذا تشتمل الثقافة على الممارسة العلمية والأيديولوجية أيضا وان كان لكل منهما كيانه المنفصل عن الآخر الا أن هناك علاقات كثيفة ومستمرة بين الاثنين . **الثقافة مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية .**

ـــ أما الحضارة فهى تحتوى على هذه العنـــاصر الروحيـــة ومظاهرها المادية واسقاطاتها التجريبية وركائزها المادية وأشـــكال فيزيقية من مؤسسات ومنظمات الى المقامات الحجرية .

الحضارة هى حسب المصطلح الهيجلى « روح موضـــوعية » تسكن « الروح الذاتية » الممثلة فى الثقافة .

الحضارة عبارة عن وحدة اجتماعية كاملة totalite sociale او مجموع الوحدات الاجتماعية الكاملة(١) .

هذان المعنيان : الثقافة والحضارة ، لا يمكن الفصل بينهمـــا اذ من أجل التحليل والعرض العلمى ، انهما يتداخلان مع بعضهما . كل ثقافة تفرض مسبقا لكى تظهر للوجود أساسا ماديا للقوى المنتجة وعلاقات الانتاج ومرحلة معينـــة من التطـــور التـــاريخى للطبقـــات الاجتماعية(٢) .

الثقـــافة ، لماذا هى مهمة ؟

يتضح مما سبق ان أى مجتمع انسانى لا يضـــمن وجوده الا عن طريق الثقافة والعلم والأيديولوجية معا ولا نعنى بذلك ان الثقـــافة تكفل له سبل المعيشة ولكننا نعنى أن الثقافة Le culturel تحدد نمط أو أسلوب حياة المجتمع . واذا كانت الممارسة الاقتصادية توفر للحياة امكانية استمرارها والاعتراف بأن الجانب الاقتصادى يشـــكل جانبا مقررا للأمور فى التحليل الأخير لا يعنى الوقوع فى « الاقتصادية »

وليست هناك فى الواقع اية ممارسة اقتصـــادية خالصـــة الا وتحكمها عوامل أيديولوجية وسياسية . الا ان الاحتيـــاجات الحيـــوية تفوق بدون شك الاحتياجات الأخرى ، بمعنى أن الاحتياجات الحيوية

تاتى فى المقام الأول ، بالاضافة الى انها تهيىء امكانية وجود الاحتياجات التالية بما ان هذه الاحتياجات الأولية لا تستغنى عن الوسائل المادية (من اجل المأكل والملبس والمسكن ...) وهى احتياجات لا يمكن ارجاؤها أو تجميدها . وعدم اشباعها يؤدى فى النهاية الى الموت والى انعدام الحياة نفسها ، كما نها جامدة وغير قابلة للتبديل(٣) .

بهذا المعنى « تحدد الحياة الوعى » . كما اننا لسنا بحاجة لتحديد مدى أهمية العلم للمجتمع . فالعلم ضرورى لبقاء الجنس البشرى لانه هو الذى يمكن البشر من السيطرة على الطبيعة واستخراج عناصرها الضرورية لوجودهم .

الأيديولوجية .. ماذا اقول عنها ؟ اهى فلسفة ، أخلاق ، دين، معتقدات ومذاهب سياسية قضائية واقتصادية أم هى فن ، شعر، اساطير وخرافات ونتلجات اخرى للروح الجماعية للشعوب ؟

الأيديولوجية اما ان تكون لها خواص الحامض المذيب والمفكك للعلاقات والروابط فيما بين الأجزاء او خواص الاسمنت الجامع والمنظم لاجزاء جملة المجتمع (او المجتمع باكمله) . تتبادل الممارسة الأيديولوجية هاتين الوظيفتين وبدرجات متفاوتة حسب تعارض الطبقات الاجتماعية المختلفة ، ذلك لأن الأيويولوجية ليست كالعلم : بحثا عن الحقيقة . ان هدف او غاية الأيديولوجية ليست المعرفة ولكن خدمة الطبقات ولا تستمد اسباب وجودها من فحوى الشروح interpretations التى تقدمها ولكن من اشكالها باعتبارها ترجمة وتعبير عن احتياجات وتطلعات وطموحات تطالب بالاشباع(٤) . وهكذا فان الأيديولوجية يمكن ان تكون سلاحا خطيرا لهدم نظام اجتماعى قائم .

ان الممارسة الأيديولوجية للطبقة الثائرة تاتى بما نسميه الشقاق الأيديولوجى Ssission ideoligique والذى يكمن فى انفصال هذه الطبقة الثائرة وانصرافها عن قيم ورموز واشارات الطبقة السائدة ، وهى اللحظة الحاسمة فى اى عمل ثورى . ولقد راى جرامشى ذلك بوضوح حيث اكد على أهمية الكفاح الايديولوجى ليس بالشكل الجزئى من دعاية واثارة (تحريك) ولكن بالشكل العام من ارساء ثقافة جديدة تنتشر بها جملة الكثافة الاجتماعية(٥) .

لكن الأيديولوجية مداومة وتكامل وهى دعامة اى سلطة سياسية . كما انها تغلف بمادتها استخدامها المحتكر للقوة التى هى دائما وحسب قول ماكس ويبر Max Weber : «عائق فيزيقى شرعى»(٦) .

الأيديولوجية بشكل اشمل هى شرط من شروط سير اى نمط

انتاج واعادة تكراره . وماركس نفسه الذى اكد على الدور الأساسى العامل الاقتصادى لم يفته أن يلاحظ فعالية الأيديولوجية ، وهو الذى وضح وجود الأيديولوجية وكذلك الممارسة الاقتصادية فى الرأسمالية على هيئة « الفتشية » « الصنمية » Fetechisme والتى تسمح للوسطاء بمعرفة المعادل العالمى للتبادل والعلاقات الواقعية للانتاج(٧) .

لقد كتب جرامشى الذى اهتم أساسا بهذه المسألة قائلا : « العلاقة المحددة تقوى المجتمع داخل بنية معروفة لجهاز الانتاج تضمنها (بمعنى انها تصبح مستمرة ودائمة) بنية فوقية واضحة ، سياسية واخلاقية وقانونية »(٨) .

وبالفعل عن طريق ما هو أيديولوجى L'idiologique تدور عملية ادراج الناس كمحركين فى الممارسات الاجتماعية المختلفة فى المواقع المختلفة التى يحددها ويقننها الانقسام الاجتماعى التقنى وعن طريق وضعهم فى قالب نفسى وثقافى واحد مع ما تتطلبه أدوارهم ومهامهم .

وتتكون عن طريق الأيديولوجية لدى هؤلاء المحركين « عادة » habitus بمعنى مجموعة دائمة من طرائق التفكير والادراك والتذوق والفعل والتى تعبر عن استبطانهم « للاستبدادية الثقافية » وهى ثقافة الطبقة السائدة ، وهى وظيفة يمكن وصفها «بالعنف الرمزى»(٩) لسنا هنا بصدد استشراك لا مبالى سلبى يمكن أن يحدث فى مجتمع بلا طبقات يتشكل من افراد كالذرات المتساوية كالتى يصورها علم الاجتماع الأمريكى السائد(١٠) الأثر الايديولوجى الذى يسبح فيه الجسم الاجتماعى لا يسمح فقط بتحويل الانتاج (الذى هو مظهر كمى) بل وبتسييره فى اتجاه محدد الا وهو اتجاه المصلحة المغرضة للطبقة السائدة (وذلك مظهر كيفى أساسى ايضا) .

هذا التكيف — ولتوضيح الأمور — ليست له أية صلة بنشر المذاهب وبالدعاية ، انه ليس بسجل للاجابات الجاهزة التى يجب أن يحفظها ويتذكرها المرء ولكنه نمط معين من الادراك والتفكير يتولد تلقائيا من مسائل راسخة فى العقل .

لماذا تمثل الثقافة مشكلة فى بلاد العالم الثالث ؟

الوظيفة الأساسية للثقافة فى تلك البلاد مشوهة بشكل خطير ، كما أن هناك اقلالا خطيرا من شأن تأثيرها وفاعليتها . ان تشكيل النظام الرأسمالى العالمى — الامبريالية — فى مركز معين وكذلك محيط معين لم تكن من نتائجه المباشرة عدم التوازن البنيوى فى المجتمعات المحيطة Peripheriques على المستوى الاقتصادى فقط

ولكنه احدث ايضا عدم توازن ثقافى يمكننا أن نعبر عنه بمفهوم « الازدواجية الثقافية » dichotomie culturelle . ان البلاد الراسمالية المتأخرة هى من الناحية الثقافية مفككة وغير مدمجة بالشكل الكافى .

ان القاعدة فى اى مجتمع من مجتمعات المركز هى أن يكون هناك مسافة تفصل بين الطبقات المختلفة للبنيان الثقافى وبخاصة بين مستوى الأيديولوجية الصريحة والرسمية لمفكرى ومثقفى الطبقة السائدة العضويين ، وبين مستوى الأيديولوجية الضمنية implicite التى تعبر عنها جماهير الشعب . الا أن هذه الطبقات تترابط فيما بينها بتدرج فتتسع تدريجيا من أعلى الى أسفل لتعطى للبنية الثقافية صلابة وتوازن . ويرجع هذا الى التقدم المادى للمجتمع الذى وازنه بالموازاة تقدم ثقافى مهد السبيل أمام القوى المنتجة ، لدرجة أنه أمكن اكتشاف المصادر الأخلاقية والفكرية « للروح الراسمالية الحديثة » فى اوربا من خلال الموروث الأيديولوجى الأوربى(١١) .

بالطبع مع اختلاف فى الوتيرة لدى كل مستوى ، ومع ذلك فان التطور كان شاملا ومؤثرا على جملة المجتمع .

ويختلف الوضع فى المجتمعات المحيطة الافريقية والآسيوية والامريكية الوسطى والجنوبية حيث تكتسب المسافة بين المفكرين والجماهير اتساعا فى عمق الهوة بين الاثنين حيث تنتفى امكانية مداواة ما يفصل بينهما لانه ليس فقط القدرة على التحريك والسيطرة على وسائل الانتاج العلمية والايديولوجية كما هو الحال فى مجتمعات المركز، بل هو ايضا معرفة استيعاب مجموعة من الدلالات انتجتها مجتمعات غريبة عنهم على مدى قرون طويلة وهى بالفعل بالنسبة لشعوب فى معظمها لا تعرف الى الآن القراءة والكتابة بلغتها الخاصة تمثل اسرار عالم آخر وزمن آخر .

تشكل ثقافة العلماء والمثقفين والأيديولوجيين فى القارات الثلاث (آسيا — افريقيا — أمريكا الوسطى والجنوبية) قطاعا تابعا للخارج وبخاصة للعالم الراسمالى المتقدم ، فتلعب دور الرابط الذى يربط المجتمع المحيط بالمركز ، اما ثقافة الجماهير فتشكل قطاعا آخر يغذيه الموروث الثقافى القومى — وهناك علاقات بين هذين القطاعين ولكنها تعجز عن ترجمهما فى بنية محكمة ومتكاملة ويشبه التقاء ثقافتين التقاء كوكبين عن طريق التلسكوب وقد كان هذا هو انطباع البعثة الاستكشافية الفرنسية ابان وصولها الى مصر عام ١٧٩٩ . ومنذ هذا التاريخ أصبح على الشعب المصرى أن يحقق فى عشرات السنين ما حققه الأوربيون منذ القرن الخامس عشر . فتوفد البعثات للخارج

وتترجم كميات من الكتب وتنشأ المدارس والمعاهد . وتشهد البلاد ظهور مجموعة من الصفوة المثقفة تنافس على قدم المساواة ساداتها الأجانب ولكنهم لم يستطيعوا أن يحركوا قلب وروح الجماهير المريضة والتى تنوء تحت ما يشبه المحاكمة الكافكاوية ولم يتمكنوا من ارساء العقلانية الجديدة التى أتت اليهم من الخارج . فنجد هذه الظاهرة المصرية الخالصة والتى تميز المنطقة المحيطة بالمركز عامة وهى عبارة عن « مجتمع يبنى نفسه من أعلى فى حين أن القاعدة تحاول جاهدة اللحاق بالركب بعيدا من الخلف ، بعيدا من أسفل » (برك BERQUE)(١٢) والبلاد التى تشمر فى وقت أو آخر عن ساعد الجد فى احيائها لمواضيع التاريخ يجب أن تمر بتجربة العجز الثقافى ، بما أن تلك هى وظيفة هذا الوجه غير المتناسق وغير المتوافق لبنيتهم الثقافية .

هذه المهام سواء كانت تحرر أو انشاء قومى لا يمكن أن تدار حدا الا بتحريك كل الطاقات : الواضحة والكامنة ، الظاهرة والمدفونة . هذه المهام لا يمكن أن تكون الا التعبير عن روح الخلق والنشاط لشعب بأكمله قرر أن يتصدى بتأليف محكم لما يمكن أن يظل قدره المحتوم أى: الانحطاط المادى والروحى وهذا عمل عظيم يستدعى وصل القيم الثقافية الوافدة (exogenes) الضرورية بالقيم الذاتية (الداخلية eudogeves والتى مازالت مؤثرة وفعالة . **وانصهار هذين القطاعين فى قالب ثقافى موحد لا يتأتى الا اذا تسلطت النظرية على الجماهير فأصبحت قوة مادية(١٣) .**

أما الجماهير فليس بامكانها أن تشارك — اذا افترضنا أن السلطة السياسية ترغب حقيقة فى اشتراكها — الا اذا أحست أن كل ذلك يخصها وبالتالى تنحفز فى أعماقها وتتيقظ لديها دوافع عميقة . وهذا لا يتأتى الا اذا انطبعت القيم العلمية والأيديولوجية فى نفسية البشر بحيث تعدل من روحهم الجماعية "surmoi collectif" (١٤) . . هذا الوصل بين النسيج النفسى وبين التركيبات (البنيات) الاجتماعية هو الذى يشرح استبطان الضرورات الثقافية وفى المقام الأخير التأثيرات والفعالية الأيديولوجية . ليست الايديولوجية تبنيا واعيا ومتعقلا من جهة الجماهير لمقولة منطقية ولكنها فى الأصل استكشافهم وتعرفهم على تطلعاتهم واحتياجاتهم المعروفة واللاواعية بصورة أو بأخرى من خلال المحتوى المفهوم ضمنا خلف المعنى الواضح للمقولة .

وتأتى هذه الموافقة فى شكل رمزى ان وظيفة الأيديولوجيين المحترفين تكمن فى تحقيق وتوصيل هذه الترجمة التى يجرى التقليل من

شأنها عادة .. وهذا يتطلب منهم أن يكونوا جـزءا من نفس عالم الدلالة(١٥) Sigvifiance وبذلك فللبشر احتياجات ثقـافية واذا كانت هذه الاحتياجات تأتى فى المقام الأخير نظرا لشروطهـا المادية فذلك لا يقلل من ثباتها (كثافتها) ولا من ضرورة اشباعها ، كما انها تنبع من احتياجات أولية مادية بل ومن تعارضها — كالحفاظ على النفس والنوع والدوافع الحيوية والجنسية(١٦) .

لا يأتمر الواقع الثقافى عند الطلب بقـرار سـياسى ذلك لأنه مستقل ، ويؤثر عليه التحول الاقتصـادى بلا ريب ولكنـه تأثير غير مباشر ومعقد ولا يحدث الا على فترات طويلة لأنه لا يؤتى مفعوله الا من خلال الجوهر الكثيف للثقافة نفسها .

وقد اثبتت البحوث ان الثقافة تتكون على الأخص على المستوى الشعبى من طبقات متراصة وأن تطورها تراكمى ، انه تراكم ثقـافى يختزن رواسب كل العصور حتى أقدمها(١٧) .

كيف تبـدو المسألة الثقافية ؟

ان ظاهرة الجلاء الاستعمارى decolonisation الذى بدأ فى منتصف القرن الماضى وازداد بشكل ملحوظ عقب الحـرب العـالمية الثانية يظهر لنا مدى سعة وصعوبة وتعدد أبعاد العمل الذى تواجهه اليوم غالبية شعوب الكرة الأرضـية . لم يكن الاسـتقلال الشرعى
Bien vite l'independenee ds son acception juridique ne devait plus
تتويجا لتنسيق أو تدرج ما (processus) ولكنـه اشارة لاحتمـال
apparaitle Co le couronnewent d'r processus mais Co la Possibilite de son enclenchement
بدئه (انطلاقه)

ان دخول شعب فى التاريخ لا يمكن أن يكون الا تدبيرا (أخـذا على العاتق) على جميع المستويات(١٨) هو بمثابة (احيـاء) واسترجاع للجسم الاجتماعى فى جميع اجزائه كما انه لا يقف عند حد السياسة فقط بل يتعداها الى الاقتصاد بشكل خاص وكذلك الى الثقافة حيث ان هدف الاستقلال هو : استرجاع الهوية(١٩) . هكذا نجد فى مصـر على سبيل المثال أن البعد الثقافى يظهر من خلال الرفض العميق لمحاكاة الغرب التى نادى بها فى العشرينات وما قبلهـا صفوة المجتمع الاولـون والتى كانت تعتبر أوربا نموذجا يحتذى(٢٠) وكان التقـدم بالنسبة لها يكمن

فى الاقتراب من الأوربيين المتقدمين عنا والنقل عنهم ومحـــاكاتهم الى جانب اقتناعهم بأن مصر لا تمثل جزءا من الشرق ولكنها أساسا أوربية(٢١) الا انه فى نهاية الثلاثينات مع طرح مسألة الأصالة الثقافية تشكل نوع من الازمة الأيديولوجية ازكت موجة قومية جديدة بلغت أوجها خـــلال ثورة ١٩٥٢

وانخذ عدد كبير من التنظيمات الجديدة كالاخوان المسلمين وحزب مصر الفتاة الذى أصبح بعد ذلك الحزب الاشتراكى ، اتخـذوا من الاسلام مرجعا لهم وكان هذا التحول فى البداية تلقائيا وصادرا بعيدا عن أجهزة الدولة الأيديولوجية الرسمية . ولكن كثرة الضغط ادت الى تحول اجهزة الدولة الأيديولوجية الرسمية من الداخل ونشـــهد سريعا مفارقة Paradoxal : فان الذين تغنوا قديمـــا بالليبراليـــة انسلخوا من جلدهم واتخذوا جانب الدفـــاع عن التراث الاسلامى واعلاء شأن التاريخ المـــاضى(٢٢) .

وكان الاسلام حصن الجماعة من غزو التغريب(٢٣) .

ليس صدفة ان تسلك ثورة ١٩٥٢ وفق هذه النزعة الشـــعبية الكثيفة والفعالة وايديولوجيتها لتركز على خصوصيتها ولتطرح فكـــرة محاكاة الغرب . وحين تطرف النظام بتاثير من تطور علاقات القوى على الصعيد القومى والدولى لم تطعن ـــ السـلطة ـــ فى صـحة الافتراض السابق ولهذا ظهرت مقولة الاشتراكية « العـــربية » أو التطبيق « العربى » للاشتراكية(٢٤) كان مفهـــوم الثقافة انهـــا مظهر من مظاهر الحياة الاجتماعية على نفس مستوى السياسة والاقتصـــاد وكان هناك تأثير متبادل يحكم علاقاتهم(٢٥) أما الاسلام فكان هـــو الدين والأخلاق الاجتماعية والهوية الثقافية فى نفس الوقت . وعلى ضـــوء الماضى تخيلنا المستقبل ، فكان ذكر تاريخ الوطن الذى صنعته المآثر والكفاح يهدف الى اشعال الخيال وإرشاد الافعال وهديها(٢٦) كما شاركت حركات تحرير أخرى فى أماكن مختلفة من القارات الثلاث ـــ آســـيا ، وأفريقيا وأمريكا الوسطى والجنوبية ـــ فى نفس الرفض للهيمنـــة الثقافية الأجنبية ، كثيرون منهم سقطوا اليوم فى المعركة ضد الامبريالية وسكت « صداهم المدوى » وتداعت حكـــوماتهم ومع ذلك ظهـــر فى أماكن أخرى من واصلوا الطريق ، ولاحت فى الافق موجة جديدة وتخلخل اتساق الحدث المهيمن . وعلى حد قول زبحطر : « ظل يؤدى دوره ، يسيطر ويشكل معنى عبر أجيال متعددة ولكنه فى داخله يحمل بذرة الموت وتكمن فى قلبه شواهد دماره(٢٧) .

ونحن هنا بصدد اتجاه عام وشامل لكل من يريد أن يعقل الواقع ويعيد تشكيله فى بلدان العالم الثالث . هذا الاتجاه نادرا ما يتخذ ثانيا عقلانيا(٢٨) وفى اغلب الأحيان يكون فى طور بحماس انفعالى المشبوب أو فى طور الشعارات السياسية ، كما انه ليس فقط من فعل قوى الاتجاه الثالث (عدم الانحياز) المنفصل عن الرأسمالية والاشتراكية السوفيتية بل من الذين ينتسبون للغرب أو للماركسية . لقد حاورت الثورة الصينية طبقيا واجتماعيا المسحة انتقائية داخل اطار الاشتراكية الماركسية مقاومة الحيل المكبلة لدعاة التغريب occidentocentrisme و « الاقتصادية » economisme التى مازالت ترزح تحتها(٢٩) .

وقد أكد مشروع التنمية على بديهية الدور الأساسى للثقافة .

وكما هو مؤكد فان الاستقلال لا يصبح حقيقيا الا اذا تجاوز الشكلية الشرعية السياسية فانه من الواضح أيضا أن التنمية لاتصبح حقيقية الا اذا تعدت الفعل الاقتصادى الخالص .

يقترن التحرر بالبناء القومى من أجل احتواء وانجاح تحريك قدرات الشعب وبمعنى آخر الحل السليم للمسألة الثقافية هو فى اعادة التنظيم الثقافى .

عقدان مشتركان بين الأمم كانا يمكن أن يخصصا للتنمية وانتهيا بالفشل وها هو العقد الثالث ولا شىء يشير لانبثاق نزعة مناهضة لتغلغل التخلف والتأخر . ومازالت تتسع الهوة بين البلاد المتقدمة والبلاد التى ترسف فى تخلفها ، ويظل البؤس والمرض والمجاعة والموت النصيب اليومى لملايين من البشر(٣٠) أما الجبهة المريضة للبلدان التى أطلقت على نفسها انها تسير « على طريق التقدم » والتى نشطت فى عام ١٩٧٤ فى اطار « نظام اقتصادى عالمى جديد » ، فقد تشققت وانهارت . وما الأمثلة التى تشهرها من أجل اثبات امكانية الاقلاع وفق شروط مقننة لا تضلل الا من يرغب فى أن يضلل نفسه . وتوضح العديد من المعجزات الزائفة (فى العالم الثالث) أكثر عملية الانتقال البطىء للنظام الرأسمالى العالمى لمرحلة أو طور جديد يتميز بانتشار بعض قطاعات جهاز الانتاج من جديد مما يسمح بارتفاع نسبة الفائدة الى معدل عالى يفوق الخيال .

وكم من تجربة تنمية نجحت بمعنى انها أصبحت متمركزة آليا avtocentres ومتكاملة integres كما تشهد على ذلك فى هذه

النمــــاذج المثلة لنظم الصارخة للاصلاح مع استدامة التبعية ونذكـــر ان ايران كانت من ضمن هذه الأمثلة ـــ المضادة contre - Exemple التى أشرنا اليها .

وقد كانت الثـــورة الايرانية فى ١٩٧٩ ردا لاذعــا على هـــذه المخــادعات كظاهرة رفض جماعى لشعب بأكمله لنمـــوذج التقـــدم المفروض عليه من الخارج كنموذج عبث باحتياجاته الثقافية وعـــدم ... اجتماعية وتبعية للأجنبى ، وأعطت الثـــورة المثـــل علـــى ان الحرية والتقـــدم يتضافران اذا كان أساسهم التعبئة الشعبية(١١) والتى لا يمكن الا أن يكون عنصرها الأساسى ثقافيا .

ليس مصادفة أن يتعلق الموضوع أكثر فأكثر بتقـــدم آخـــر متعـــدد الأبعاد .. هذا التقدم المتخلص من كل رؤية اقتصادية داخلية ومكتفية ذاتيا . واذا كان التقدم ومتنمية المتمركزة ذاتيا لا يمكن له حقيقته الا أن يكون شعبيا . فان التنمية الشـــعبية بدورها لابد أن نشـــتمل على البعد الثقافى حتى يمكنها أن تستجيب للتطلعات والاحتياجات الحيـــة للجماهير والتى تعبر عنها لغتهم ورموزهم جاعلة من هذه الدوافع قوى دافعة للتحرر ولنهوض الشعوب المستعبدة .

كيف نجعل من الثقافة قوة تحرر ؟

لقد رأينا كيف أن الواقع الثقافى يعبر بلا كلل ولا ملل عن وجوده الراسخ والمســـتقل بحيث يصـــبح من الضرورى أن يدخل ضـــمن استراتيجية أى شعب يهتم بالفعل باستقلاله وتقدمه . كما انتهينـــا ايضا الا أن الاعتراف بوجود الواقع الثقافى بل والمطالبة بحمايته أصبح اللازمة المتكررة leitmotiv للذين يمسكون بجميع الاطراف .

لقد حان وقت الثقافة ، ولسوف يناصر الجميع من الآن فصاعدا تلك الهوية الثقافية بقدر ما هم ديمقراطيون أو اشتراكيون . كمـــا أصبحت الهوية الثقافية مفهوما غامضا وسط ضجيج التهليل المبهم ، لأنها تشتمل على معان متعددة ومختلفة بل ومتعارضة تماما ذلك لأنه كما يفيد هذا السياج القائم فى تحرر الشعوب يفيـــد أيضـــا فى استمرار تبعيتها . وهو المستوى الذى توصلوا اليه حديثا عن طريق عمليـــة المكاشفة مع الوعى فى فهمه المتدرج للواقع المعقـــد وليس ببعيـــد أن يتحول لاداة جديدة فى مشروع التغريب المتكـــرر الذى ترتكز عليـــه السيطرة والاستغلال .

لقد ذكرنا فى خطوط عريضة ما هى الثقافة والآن تبين ما لا تمت اليها بصلة . واجتماع التعريفين سيمكننا من تحديد دورها ومدى قوتها فى صنع التحرر .

الثقـافة ليســت كتلة متماثلة

على المستوى المورفولوجى « أى تقسيم الاشـــكال » تشـــتمل الثقافة كما قلنا سابقا على تركيبتين عامتين : العلمية والأيديولوجية واللتان تدخلان فى علاقات كثيفة ومعقدة . وتتضمن هذه المجموعات بدورها مجموعات متفرعة منها . بالنســـبة للايديولوجيـــة فهى تغطى قطاعات خاصة ومتميزة كالسياسة ، الاقتصاد ، التشريع ، الأخـــلاق ، الدين ، الفلسفة ، علم الجمال والجنس ... وغيرها ولا تتطور هذه الكيانات entites المتعددة بنفس السرعة ولابنفس الأسلوب ، وكما ينطبق قانون التطور غير المتكافىء فى جميع المجالات ينطبق هنا أيضا .

ومن ناحية الجوهر تتسم مادة هذه الكيانات بعدم التجانس ذلك لأن موقع الثقافة فى الحقيقة ليس خارج المجتمع الحى ولكن فى القلب منه حيث تلتحم فى علاقة وثيقة مع طبيعته المتعددة والمركبة . فالمجتمـــع ليس أحادى الشكل ولا يتكون من وحدات متماثلة من الأفراد ، ففيما بينها وبين المجتمع تتخذ مختلف المجموعات الاجتماعية بما فيهـــا من أفراد مكانها : جماعات ، طبقـــات ، فئات وعلى الاخص الطبقـــات الاجتماعية . لقد تطبعت الأيديولوجية وكذلك العالم بالطبقات وصراعها ولهذا نلاحظ تعدد الاتجاهات والتيارات الفكرية وتعارضها مع بعضها البعض .

لا نجد أبدا فى نفس المجتمع تفسيرا واحدا للدين والأخلاق ولا فلسفة واحدة ولا مقياسا واحدا للجمال وما نجده هو سيادة تفســـير وفلسفة ومقياس معين . لأنه فى حقيقة الأمر تختلط الأيديولوجية بشكل معقد مع مصالح الطبقات حيث تصب صراعاتها فى قالب خاص . ومن هذا المنطلق نتحدث عن قهر وغلبة السطوة الأيديولوجية وسيطرتها وعن السيادة الثقافية . وتمتد فاعلية السيطرة والسيادة الى حـــد ضم الأيديولوجيات الفرعية المختلفة اليها . ومن هنـــا يتضح لنـــا أن الثقافة اذا كانت موحدة داخل اطار كلى الا أنها مع ذلك تظل متعارضة وغير متجانسة .

أما السيطرة فتفسر بامتلاك الطبقة السائدة لوسائل الانتـــاج

العلمى والأيديولوجى ومدى قدرتها على السيطرة عليها وادارتها عن طريق « مثقفيها العضويين » intellectuels organiques كما أطلق عليهم جرامشى هذا الاسم بكل دقة .

ولا تستبعد جماهير الشعب من امتلاك وسائل الانتاج المادية فقط وتستغل بالتالى بل وتحرم أيضا من امتلاك وسائل الانتاج الثقافية والنتيجة هى تغريبها وتزييف وعيها ولا تنمى القاعدة العريضة من الشعب أية ممارسة أيديولوجية ولكنها تظل فى حالة طبيعية temps „normal„ تتفق مع حالة اعادة انتاج النظام الاجتماعى القائم ــ منزوية ذابلة ، هامشية ، عاجزة وتابعه .

كما أن الثقافة ليست كذلك مثل كتلة الحجر الواحدة ، لأنها لا تتشكل فقط من الخمائر الداخلية الذاتية ولكن من العناصر الخارجية أيضا ذات نسب يمكن تقديرها . وذلك لسبب بسيط أن العالم لا يشتمل على مجتمع واحد وحيد ، ولكنه يحتوى على حشد من المجتمعات تبادلت فيما بينها منذ فجر التاريخ الاتصالات المختلفة مادية وروحية ..

ــ الثقافة ليست نظاما متقوقعا على نفسه ولا يجب أن تكون كذلك . وكل ثقافة تستفيد من تبادل الأفكار الذى يهىء فى الوقت المناسب تقدم الجماعة الاجتماعية التى تفرز تلك الثقافة ويستوجب هذا تعادل طرفى العلاقة بحيث تستطيع أى جماعة انسانية أن تستفيد من المجتمعات الغريبة عنها(٢٢) أما اذا تخطت العلاقة هذا الحد وفقد أحد أطراف العلاقة وضعه كشريك متساو على قدم المساواة فان الانفتاح على المجتمعات الأخرى يصبح بلا جدوى ويصبح نافذة خادعة . ويصل هذا التفاوت والخروج عن خط السير مع الوقت الى حد تستحيل معه أية تبادلات بين الثقافة المحلية والخارجية .

لا يجب أن ننخدع اذا تعادلت جميع المجتمعات وثقافاتها واذا لم تعن مقاييس الانتاج والربح الرأسمالية اختلافا فى تصنيف الثقافات الى « رفيعة » و « هابطة » . كما أن قضية التصور الميكانيكى لتطور المجتمعات وبالتالى التطورية الحديثة(٢٣) evolutionisme moderne لا يجب أن تحجب عن أنظارنا واقع التطور فى حد ذاته ونتائجه ، فالتطور قائم ومستمر سواء فى الاتجاه الصحيح أو فى الاتجاه الخاطىء ، للأفضل أو للأسوأ ويشكل قانونا اجتماعيا لا جدال فيه(٢٤) بامكاننا أن نرثيه وندينه بالطبع ونبكى العصر الذهبى الذى مضى لكن كل هذا لا يفيد

الحاضر فى شىء الا اذا أزكى مشروعا للمستقبل يضمن استعادة جنة عدن المفقودة .

وما من مجتمع يبقى بعيدا عن تيارات التبادل الواسعة الا ويتحول لمعمل انتولوجى اجتماعى لاوربا وامريكا ، ويعجز عن مسـايرة واقع العالم الحاضر حتى مشاركته تتم عن طريق الاخرين الذين يسمعون لصمته . ولا يبغ هذا السص فى ثقافته مـــه سو بالسبح ولا ســو جوسرى أيضا فيها او المناقشات التى تدور فى هــذا الصــدد لا معنى لهـا .
لأن ما يعيبه حقا هو عدم الادراك بأن التطور يلحق بالبشر والاشياء منذ الأبد وكذلك عدم القدرة على مواجهة الغزاة بنوع من المعـرفة يمنعه من أن يكون هدفا ومأربا لهم .

الثقافة المتقوقعة والساكنة يقل شأنها كلمـا ثبتت فى تكراريتها . فى حين أن ما يميز أية ثقافة ذات قيمة هو عـدم جمـودها .

الثقـافة ليست عـالما ساكنا

يأخذ التطور بالمجتمعات وثقافاتها ليسمح لها بالاستجابة لالحاح واقع متبدل باستمرار ولا يملك الا التطور والتغير . من هنـا فليس هناك ما هو أكثر خطأ من العودة للمظاهر كما حـــدث على الأخص بالنسبة للبلاد الاسلامية . لأن الاسلام فى الحقيقة ليس متطابقـا أو متماثلا عبر العصور(٢٥) فالتراث الاسلامى تتخلله (يتأثر) جميـع التقلبات التى تؤثر على البنية الاجتمـاعية ، كما انه متفتـح عـلى المعاصرة Contemporoneite وكأى تراكم ثقافى يتكون من طبقات متراصة فوق بعضها يرجع اقدمها الى العصر الجاهلى .

اذا كانت الثقافة لا تستطيع أن تكون موازية جامدة بالرغم من أن لها وتيرتها الخاصة فى التطور مان فى ذلك خيرا حتى تساير خطوات الوقائع الاقتصادية وتكفل المواءمة والتوافق اللازمان .

الثقافة ليست منفصلة عن الاقتصـاد ومن العبث تصـور ثقـافة اى مجتمع كما لو انها لا تتأثر بالواقع الاقتصادى ، أى وبدقة اكثر على مستوى قوى الانتاج ومستوى طبيعة علاقات الانتاج لأن هذا معناه أن تكون ثقافة على هامش المجتمع وتتحدد عدم هامشيتها بحجـم القيمة المضافة الاجتماعية المحققة ونوعية العلاقات بين أفراد المجتمع(٣٦) وحتى لو استبعدنا مفهوم وجود علاقات ترابط حتمى فى التحليل الاخير

بين الجانبين الاقتصادى والثقافى(٢٧) فلا مناص من التسليم بوجود علاقات تقابل أو تواز بينهما . والمجالات التى يرى من خلالها هذا التقابل يمثلها العلم بتطبيقاته التقنية والأيديولوجية الاقتصادية .

لذلك فان كافة المقارنات بين الثقافات ، وكل مفهوم عن وجود تكامل بينها ، كل « حوار بين الحضارات » لابد أن تاخذ فى الاعتبار حتى لا تكون عقيمة أن الثقافة غير متجانسة وتحمل بطبيعتها عناصر صراع ، انها مشوهة بالمؤثرات الخارجية ، انها فى حالة تطور دائم ، وانها مرتبطة عضويا بمستوى قوى الانتاج وطبيعة علاقات الانتاج .

على أى أرض واقعية تطرح مسألة الهوية الثقافية ؟

هناك اليوم خط فاصل بين فئتين من الشعوب : هؤلاء الذين توسعت لديهم القوى الانتاجية بشكل مدهش داخل اطار العلاقات الرأسمالية للانتاج وهؤلاء الذين لم يدركوا بعد هذا النوع من التوسع.

اذن هناك شعوب متقدمة وأخرى متخلفة . ولكننا اذا اكتفينا بهذه الملاحظة نكون قد أغفلنا شيئا هاما وأساسيا : فالواقع أن الناتج الرأسمالى من التحام مجموعة من العوامل والتى نشأت للمرة الأولى فى جزء صغير من الكرة الأرضية — أوربا الغربية — ما لبث أن منع وعوق حركات التطور المماثلة والممكنة فى أماكن أخرى .

منذ البدء وحتى يومنا هذا تم ازدهار الرأسمالية داخل بنية ثنائية تأسست على محور متقدم ومحيط متأخر يكرر تخلفه تحت أشكال متجددة مما يسمح بتأبيد التقدم المحورى .

التقدم والتخلف هما وجها نظام التبادل الدولى غير المتكافىء .

البلاد المتأخرة هى اذن وبدقة أكثر دول رأسمالية تظل متخلفة بحكم تبعيتها للنظام ويظل بالضرورة نموها الرأسمالى غير مكتمل وكسيح بمعنى التبعية والطاعة للتعليمات الواردة من الخارج والنابعة من المحور . وتبقى من ثم آثار ما قبل الرأسمالية ولكن مسيطرا عليها بمنطق رأس المال(٢٨) وتبعيتهم الاقتصادية والقومية غير مكتملة مما يؤدى الى سلسلة من التخلخلات والتى من ضمنها عدم التوازن الثقافى الذى سبق أن تحدثنا عنه .

ويمكننا أن نميز بين قطاعين :

الأول : يتمثل فى أجهزة الدولة القمعية والأيديولوجية وكذلك فى

المشروعات الخاصة او مشروعات الدولة وايضـــا فى البنية التحتيـــة للتعليم العلمى والتقنى .

ويعيد هذا القطاع انتاج ايديولوجية وثقافة الراسمالية المركزية تحت اشكال مرؤوسة وثانونية تنقل قيم المجتمع الاستهلاكى لاستخدام المجتمعات المتأخرة . ويشكل هذا القطـــاع أحد الروابط المتينـــة التى تربط هذه المنطقة المحيطة بمركز النظام .

الثانى : اكثر سعة وغير قياسى ، يعيد انتاج قيم الثقـــافة المحليـــة ثقافة ابن البلد unlture autochtone وتنحصر فى الأجهزة الثقافية والأيديولوجية التقليدية او الشفاهية والطرق الصوفية والحـــركات الاصولية الدينية والممارسة الأيديولوجية الضمنية لجماهير الفـــلاحين العريضة ... الخ وبالرغم من أن هذا القطاع يعتبر أكثر اهمية من ناحية الكم الا أنه ليس سائدا .

وعنـــد التحليـــل يظهر لنـــا قطـــاع الثقافة القـــومية غير متجانس ومتناقضا ويتخلله من جانب الى آخر صراع أيديولوجى طبقى فى أشكال غالبا ما تكون غير واعية او نصف واعية .

يمكننا من ناحية ان ندرك أن الاجهزة الرسمية المنشأة لكى تتكلم باسم هذه الطبقة لكى توجه طاقتها المتفجـــرة والتى من وظيفتهـــا (مهامها) ربط الثقافة القومية بالقطاع الأول « العصرى » يغـــذى تحـــت ستار التعلق المهووس بالرسميات والمجاملات بالضرورة فى القطاعات العريضة من الجماهير المنـــاخ اللازم للخضـــوع حيث ترســـخ قيم ايديولوجية الاستهلاك الراسمالية ، وهو بمثابة تأمين وعنصر احترام تكتسبه فى الداخل الطبقة المحلية السائدة والمرتبطة عضويا بالنظام العالمى والأوضاع المحيطة تحت هذا المظهر الخادع ليست الثقـــافة القومية الا خداع قوالب فارغة تبيح كافة أشكال الدجل .

من جهة اخرى وهـــو المظهر الأصـــعب فى فهمـــــه من النـــاحية التجريبية التطبيقية .. ولكنه يعتبر الأكثـــر أهمية : تتخطى الثقـــــافة القومية هذا القيـــد الشرعى الضيق وتعبر عن نفسها بطلاقـــة وعفـــوية فى اتجاه آخر يتعارض تماماً مع الاتجاه المفروض عليها من اعلى ومن الخارج .

وينتج عن هذا الوضع سيطرة غير مســـتقرة وغـــير مكتملـــة لايديولوجية الطبقة السائدة غير الثابتة وغير الدائمة كما انها ليست

نهائية ومعززة كما هى فى مجتمعات المركز ، الى جانب غياب تجدد الثقافة المحلية والتى لا تفدر فى أبهى صـــورها على حمـــاية الهـــوية المحاصرة والمهددة . وتنحصر قدرتها السلبية وغير الايجابية فى اعاقة ومقاومة مشروع التغريب . ولا تتبناها قوى اجتماعية صاعدة تميل الى خلق عالمها ، ولا تمتلك التقدم العلمى الحاضر ولا تطرح اى خيار للتصدى للضياع المادى والثقافى .

داخل هذا الاطار الثابت تتحدد عملية الحفـــاظ على الهـــويات الثقافية لشعوب العالم الثالث وتقدمها ، اطار يتسم بسيطرة الثقافة الغربية بأشكالها الرأسمالية .

نحن لسنا بصدد جدال لا تاريخى وغير محصور من قبل المثقفين ولكننا بصدد محـــاولة لمجابهة وتوحيد الهويات المتعدده للبنيه الثقـــافيه لهذه البلاد وهى أيضا محاوله لاعاده توازنها حتى تعود من جـــديد ديناميكيه وخلاقه . من هذا المنطلق فالبنيه الثقافيه تشكل بعدا لا غنى عنه لاستقلال فعلى ولتنمية حقيقية .

من أجل تحقيق هذا الهدف فان أول سؤال يجب ان نطرحه هو: **ماذا نفعل فى مواجهة هذه السيادة التغريبية المخادعة ؟ وكيف نبـــدأ التطور التاريخى لعملية التأصيل** desalienation

والتطرق للمسألة الثقافية يفرض علينا اجابة . ولنتكلـــم عن **الاصالة** l'essentialisme **والتى تفضل وفق ميولها امـــا** « الدين » على أساس أنه نظام محكم مستقر بعيـــد عن الجدليـــة الاجتماعية واما « السلالة » **او الأصل . وقـــد اتيحت لنـــا الفرصـــة للاشارة الى فهم الاسلام على ضوء هذا الرأى . وفى مقـــابل هـــذا الانسان الاسلامى نجد نماذج اخرى(٣٩) .**

يتعذر اختزال الحضارات داخل هذا المفهوم(٤٠) أما الاختلافات بين الثقافات فتظل جامدة وأبدية وتبدل الثقافات فى ظل هذا المفهوم يعتبر فقدانا لنقائها وحطا من شأنها ، بالطبع فان للعوامل الجغرافية من موقع وطقس وتضاريس ونمو نبـــاتى ، تأثيرا فى تكييف وتشـــكيل الثقافات . وتخلق هذه العوامل بشكل ملموس الارضية الواقعية التى يحيا فوقها المجتمع الذى تأخذه فى الاعتبار ويفرز على اساسها ثقافته . **ومع ذلك فان هذه العوامل ليست متفردة ولا قاطعة . منذ آلاف السنين وهذه الظروف لم تتغير بصورة محسوسة وهذا لم يمنع التاريخ من**

الاستمرار ولا نفس المجتمعات من مشاركة حضارات مختلفـــة ومن
اقرار آخر من ثقافة ، وحدث ثمة مبادئ ثريه وثقافات الـــــــــ
أن تساير وتتكيف دائما مع الانبثاق المستمر للواقع المتجدد .

ولهذا فان الاصالة تعنى بالضرورة عودة للوراء فى اتجاه هـــذا
أ..صر أتحصل المندى دن المـــاضى حيث وصلت « .لد ت الاصيه » اى
أوج شكلها الامثل . ولكن هل بامكاننا التقهقر فى الزمن ؟

تطور المجتمعات مطرد ومستمر بلا توان وهو تقدم قوى انتاج
مــذه المجـمعات وعلاقات انتاجها ، ويحـــدده الانتقال من نمـــط قـــوى
وعلاقات انتاج سائدة الى نمط آخر ومن نمط انتاج سائد الى نمط
آخر يسود . اى مجتمع تتعدد انماط الانتاج فيه ولكنه يتسم بسيادة
واحـــدة منهـــا .

تحيا البلاد التى تقع اليوم فى منطقه التقسيم الدولى للعمل تحت
سيادة نمط انتاج معروف الذى هو نمط الانتاج الرأســـمالى ، ومن
الوهم واليوتوبيا — بكل المعنى السىء للكلمه — تحقيق اراده شىء
آخر ولا يتأتى ذلك الا فى الخيال ومن المستحيل ما تنادى به الأصالة
من العودة الى المجتمعات البدائية مجتمعات ثقافة ما قبل الرأسمالية .
لقـــد فات الآوان .

رفض منطق رأس المال بالنسبة لشعوب العالم الثالث لا يمكن
ترجمته الا باتخاذها خطوة للأمام بقصد تجاوز الرأسمالية وتملك مـــا
لديها وما تحصل عليه وعلى أساس المستوى الذى وصلت اليه قوى
الانتاج ، بمعنى آخر عن طريق الخيار الوحيد الحقيقى الذى تشكله
الاشتراكية . ونضيف على الفور بأن نبنى الفكر الاشتراكى لا يعنى
بأى شكل من الأشكال بالنسبة لهذه الشعوب اتباعا لنموذج خارجى
آخر ولا يعنى تبـــديل محاكاة بأخـــرى . ولكن على العكس ، زيادة
سرعة ايقاع الدينامية الثقافية ومنحها القدرة المادية للابداع والخلق،
لأن الاشتراكية ليست فقط اقتصادا وسياسة ولكنها أيضا وبمقياس
واسع جدا ثقافة . الاشتراكية يجرى تخيلها وبناؤها بشكل واسع .
وبناء الاشتراكية لا يتم الا اذا اتخذ اشكالا خاصة ينفرد بها كل شعب
بشكل يتوافق مع ثقافته القومية .

ولا يجب أن ننسى ان « نمط الانتاج » هو تصور نتج من تجريد
نظرى لا نصادفه فى الحياة العامة ، نمط الانتاج ليس له وجود مـــادى

وتجريبى الا تحت أشكال متنوعة ومتعددة حسب الصفات الخاصة لمجتمع ما أو تشكيل اجتماعى .

هذه المجتمعات التى تنمو فيما بينها بلا تساوى تشكل أشكالا خاصة من أنماط الانتاج عبارة عن تجمعات وتراكيب غريبة الأطوار وفى ضوء هذا المعنى فان أيا من هذه المجتمعات وهذه الثقافات لايوجد له مثيل . المجتمعات والثقافات مفردة وأوحدية ولكنها مع ذلك وبالرغم من أشكالها المتماوجة والخاصة تشترك معا فى حقائق عامة توحد بطريقة محددة مستوى قوى انتاجها وطبيعة علاقتها الانتاجية .. وهكذا يلتقى العام vniversel جدليا بالخاص Particulier أو بمعنى أدق أن الخاص يعبر عن العام والوحدانية الأساسية لوجود حتى داخل غزارة التنوع .

اذا اعتبرنا اذن أن التراكم الثقافى لمجتمع ما الشبيه بجبل من الطبقات الجيولوجية الثابتة لعصور متعاقبة وفق النموذج الأركيولوجى فان خصوصية أى ثقافة لا تكمن فى أحد هذه الرواسب ولكن فى نمط العلاقات التى أقامتها ومازالت تقيمها هذه الطبقات التراكمية فى تكيفها مع المعاصرة والواقع الثقافى . يمكن أن ينشأ اذن نمط ارتباط عضوى بين الثقافة ككل من جهة وأحد الاصطلاحين الذين يمكن الاختيار من بينهما الآن : الرأسمالية أو الاشتراكية ، ومن جهة أخرى ..

لماذا الاشتراكية هى التى تعيد للهوية الثقافية حيويتها ؟

لقد لاقت مبكرا جدا القيم التى تروج لها الثقافة الغربية المهيمنة رفضا وعدم قبول من جانب الشعوب المحيطة حيث عبر مثقفوهم عن أزمتهم وعدم رضائهم العميق . فى مصر ، منذ الثلاثينات ندد المثقفون بالعقلانية الغربية وعجزها عن تهدئة اضطرابات الروح وتحقيق سعادة الانسان والاتحاد بما هو كونى .

لقد كون طه حسين العظيم أطروحته عن الادراك الثنائى الذى تتصف به الشخصية العقلانية ، الباحثة ، الناقدة ، المحللة وتلك التى تتصف به الشخصية الشاعرية المتمتعة الراغبة . لقد قال فى كلمات وجهها للأجيال الشابة : « اعلموا أن العقل ليس هو كل شىء وأن الناس تمتلك مواهب أخرى لا تقل حاجة عن العقل فى تغذيتها واشباعها(٤١) . وفى السنغال يطرح ليوبولد سنجور فى مقابل العقل الغربى الاستدلالى التحليلى ، الملاحظ ، النفعى ، العقل الزنجى — الافريقى الحدسى الانفعالى الذى يحركه الاحساس بالمشاركة والاتحاد(٤٢) .

لم يعد رفض هذه الهيمنة الثقافية من قبل الشعوب المحيطة فقط ، بل انتقل الى الدول الرأسمالية نفسها حيث نشهد داخل سياق الأزمة الاقتصادية الرأسمالية ، طعنا وتشككا فى نموذج التنمية ونمط الثقافة الذى يربط هذه الدول بالمركز . روجيه جارودى يتحدث عن « حضارة فى مأزق » ويشنع على التفكير الآلى ، التقنى ، الصانع للأدوات والمحركات والثراء والاكراه الاجتماعى ويصفها بالعقلانية العاجزة والتى هى أساس البربرية الغربية التى تؤدى الى ثراء الأقلية مقابل بؤس أغلبية شعوب العالم والتى تؤدى أيضا الى الأسراف الجنونى فى الموارد والى التخريب المنظم للبيئة الطبيعية والى الاحباط المستمر فى مجتمعات يحرم فيها عدد كبير من المواطنين من الاستمتاع بما يدعو اليه النظام ، والى التهديد المحتمل بالفناء الشمولى . وتظل أبدا حياة الجنس البشرى وبقائه مهددين .

ولجارودى أن يبحث فى حكمة الثقافات الغير أوربية عن عناصر الشقاق والتحول الموسوم باعادة تقييم الايمان والاسطورة واليوتوبيا والشعر(٤٣) .

ويجب أن نتنبه جيدا الى أن ما يحتج عليه هذا الرفض الواسع ليس هو الثقافة الأوربية أو الغربية عموما ولكن بالأدق الثقافة الرأسمالية التى ازدهرت فى الغرب ، انه رفض لحضارة المجاعات والسرقات والمذابح(٤٤) . ولذا فأنا أدعو بأن لا يستهدف الرفض الفكر فى حد ذاته ولكن القالب الرأسمالى للفكر وأدعو أيضا الى عدم تقليل شأن العلم فى حد ذاته ولكن العلمانية من علم العلمانوية (العلمانية المشوهة) Scientisme ، اى الوضعية Positivisme والتى اعتقد مؤسسها أنه وجد قانون التطور الفكرى للبشرية والذى يبلغ أعلى مستواه فى « التميز العقلى » الذى هو من خصائص الروح الايجابية، وهى حالة لم يعرفها الا الجنس الأبيض وحده أما الأجناس الصفراء والسوداء فهى لم تتعد بعد الحالات اللاهوتية والميتافيزيقية(٤٥) .

التفكير الايجابى أو العلمى هو من خصائص الرأسمالية الظافرة التى تطالب بالنظام والتقدم — الكمى — والتى تؤمن بامكانية تطبيق مناهج العلوم الطبيعية فى المجتمعات . وما يشين هذه النظرة هو المفهوم الرأسمالى المثالى للتقدم والذى أصبح برعاية أوجست كونت Compte ومل Mill كميا خالصا وتقنيا تماما وتجاهل جميع الاهتمامات الكيفية « الانسانية » كما يقول هربرت ماركوز بمعنى التى تتعلق بازدهار الانسان فى كمال امكانياته وملكاته .

انها ثقافية اتخذت لها من الانتاجية Productivite قيمة عليا وحولت الاكتفاء والاكتمال الشامل الحر للانسان وكذلك سعادته الى وعود لا تتحقق أبداً . تكييف الاحتياجات ، خلق احتياجات مزيفة ، التخريب ، الاسراف ، الاستهلاك الزائد للبعض والجوع للبعض الآخر ، التلوث ، اتلاف الطبيعة ، كلها ليست الا مظاهر واضحة لمنطق رأس المال والملكية التى وصلت الى حد الاستبداد والتسلط(٤٦) .

وهنا ينتشر التغريب فى جميع المجالات ويهيمن على دهاليز الحياة اليومية . كل انسان ، كل نشاط ، كل حاجة حقيقية كانت أو خيالية تجرفها دوامة الملكية ويعيد الأفراد تقسيم أنفسهم على أدوار نموذجية مقننة(٤٧) .

لقد اشاد أوجست كونت بالخيال الخالص الذى يفقد كل سلطة للعقل عليه ولا يخضع الا للملاحظة والتأمل(٤٨) .

التبعية هى دليل على الترتيب الهرمى للقدرات البشرية المقسمة الى قدرات عالية ــ العقل فى معناه الانتاجى ــ وقدرات أقل شأنا ــ الحدس والشعور ــ الا ان هذه الايديولوجية لا تمثل كل الثقافة الغربية . فهناك اتجاهات أخرى الا أنها هى الأيديولوجية السائدة . اسطورة اورفيه ونارسيس فى مواجهة أسطورة بروميتيلوس الاهتمام بعلم الجمال والفن لدى كانط وبالأخص لدى شيلر ، يشهد على ضرورة الخيال والحدس والاستمتاع(٤٩) .

وكذلك نيتشه بالرغم من ازدواجياته وكذلك بالنسبة لماركس الذى فى رأيه أن الصفة الانسانية الخاصة تفصح عن نفسها عن طريق « النشاط الحر والواعى » بالانسان فى علاقته بالعالم(٥٠) بالطبيعة وبالبشر وتحكمه احتياجاته . ويفرق ماركس بوضوح بين الاحتياجات الأصلية الحقيقية والاحتياجات الوهمية ، الخيالية ، التغريبية . يدين ماركس التغريب ويحيل جذوره الى الراسمالية لأنها هى التى تفرغ الانسان من مادته الانسانية وتشوهه وتجعل منه « حطام انسان »(٥١) .

فى النهاية اقول أن التطور الذى عرفته الاشتراكية السوفيتية يؤدى بنا الى التفكير بأن هذا هو المصير المحتم لأية اشتراكية أخرى ، فمن السهل الطعن فى الاشتراكية على ضوء السوفيتية ، لكن الاشتراكية ليست صورة أخرى للثقافة الرأسمالية ، انها البديل الوحيد لها ، واذا كانت الاشتراكية السوفيتية قد انفتحت على نوع آخر من الانتاجية ، فهذا ليس لأنها اشتراكية ، ولكن لأنها ليست اشتراكية بالقدر الكافى .

الاشتراكية ليست تغييرا للحكومات ولا بعض التأميمات ولكنها فترة تاريخية كاملة تفصل بين عصرين من البشرية . والشعوب لا تتقدم الا عن طريق تجارب صراعاتها والفشل المتكرر وسلسلة خيبة الأمل المرة ، كل هذا يزيد من وعى الشعوب ويقوى من امتلاكها لأقدارها ومصائرها حركات الجزر بالأمس تمهد لحركات المد غدا و بالفعل فان التيارات العظيمة فى التاريخ تصنعها الأمواج اللاحقة(٥١) .

تسمح الاشتراكية لشعوب أطراف النظام الرأسمالى ، بتحمل التقدم العلمى والفكرى مرتبطا بالانطلاق الكبير لقوى الانتاج وتكفل امكانية التغيير فى علاقات الانتاج ، ومن هنا فهى تتيح الظروف اللازمة لبدء عملية اعادة روح الانتماء للناس ، كما تسمح الاشتراكية لهذه البلاد باجياء ثقافتها القومية(٥٢) .

واذا كانت قادرة على هذا فذلك لأنها جديرة بمد جذورها وبالتالى الارتباط بتقاليد تعود الى عصور ما قبل الرأسمالية والتى مازالت كامنة فى هذه المجتمعات بسبب تطورها الرأسمالى غير المكتمل ، كما أن هذه الثقافات تقتسم مع الاشتراكية مجموعة هامة من المقترحات الثقافية ولنذكر على سبيل المثال : رفض الفردانية individualisme **المسعورة**، الجشعة وتذكار تضامن المجتمع واعلاء شأن الاعتبارات الأخلاقية والمعنوية غير النفعية ، وحدة ظواهر الايمان الجماعى والانجراف القوى وراءها . كما نجد لدى الجماهير تراث من الصراع الشعبى وكذلك تيارات تقدمية متصارعة فيما بينها تحملها الفلسفات التقليدية (كالجدلية العينية والعقلانية الاسلامية) . عن طريق نجاح هذا الالتحام سترتبط الأصالة بالمعاصرة لكى تتحقق الاحياء الخلاق للهوية الثقافية القومية حتى تقترن بمتطلبات الحاضر ويحدث التجانس الثقافى على مستوى كل الرقعة الاجتماعية .

وفى ظل نظرية الاشتراكية العالمية يمكن للثقافات أن تتحاور وتتبادل فيما بينها لتدرج المعطيات فوق الأوربية donnecs extra europeennes **وتتخلص من تمركزيتها الأوربية التى ما زالت تكبلها .**

ويقول الدستور الجزائرى الصادر فى يونية ١٩٧٦ أن : بناء **الاشتراكية يتطابق مع ازدهار القيم الاسلامية » .وكذلك أيضا جمال عبد الناصر قبل ذلك بأربعة عشر عاما ، حاول أن يربط فى دستوره** الاشتراكية التى أرادها «علمية» بالتراث الاسلامى،وعلى نهج جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وخالد محمد خالد ، خطط جمال عبد الناصر

تفسيرا ثوريا للاسلام تعارض مع رؤيته الرجعية السائدة . ان التمييز الرئيسى كان بين جوهر الدين الذى هو تحقيق سعادة الانسان وحريته وتساوى حظوظه وبين استخدام الدين من اجل أهداف خادعة تقديس وتعظيم الله مرجعه الى الجهاد من اجل الحرية والمساواة ومقاومة الامبريالية والاقطاعية والراسمالية . وعلى ضوء هذه الرؤية فان الشعب هو الذى يجسد ارادة الله على الأرض. الملكية هى وظيفة اجتماعية و « الحرب المقدسة العظيمة » تكمن فى مناهضة المنفعة الأنانية .

فى ظل وجهة النظر هذه فقط ، يمكن أن نستعيد « الجهاد » اى الاجتهاد فى تقديم وقائع مستحدثة فى روح الاسلام حسب المبدأ المنهجى « المصلحة » كما وضعها محمد عبده ، أى بمعنى التكيف الخلاق المتماشى مع الوقائع المعاصرة ومع العقل .

وبدلا من ربط تطلعات الجماهير العريضة بمعطيات الساعة ، لا تملك حركة المطالبة بالأصالة الثقافية الا الغوص فى الغريب والشاذ L'exotisme والفولكلور والمناظر الأخرى السياحية ، مما يجعل هذه البلاد صالحة لتعزيز تجانس الثقافة الراسمالية العالمية ليتفاقم التمهر الثقافى المحلى .

ترجمة : عايدة لطفى

هوامش :

١ — مفهومنا للأيديولوجية لا صلة له على الاطلاق بالمفهوم الضيق والمقتصر على الأيديولوجية/المذهب الناشىء من قبل بعض الأفذاذ . الايديولوجية بالنسبة لنا هى تملك للواقع عن طريق نهج عقلى خاص لا ينفصل عن الواقع وضرورى لجميع الممارسات الاجتماعية . انتاج الايديولوجية واعادة انتاجها تاتى من طريق كافة الناس (منتجون تلقائيون) . الصياغة وحدها بمعنى وضعها فى قالب معد هو ميزة المفكرين الايديولوجيين (منتجون متخصصون) . الأيديولوجية ضمنية implicite اكثر منها واضحة explicite لا واعية اكثر منها واعية ، واجتماعية اكثر منها فردية .

انظر ، اشكاليتنا ، فايز بيكتاش : الناصرية ، ايديولوجية سياسية رسالة دكتوراه الدولة فى العلوم السياسية ، جامعة باريس ١ ، السوربون ١٩٧٧ .

حول مفاهيم الثقافة والحضارة ، انظر : جان جازنوف : عشر مفاهيم كبرى لعلم الاجتماع ، باريس ، اوسوى ، ١٩٧٦ من ص ٣١ — ٥٣

ايضا : موس Mauss : مقالات فى علم الاجتماع ، باريس ، لوسوى .

٢ — « الثقافة الانسانية — أعنى بذلك ما ارتفع بحياة الانسان عن الظروف الحيوانية ، أى ما يفرق بين حياة الانسان وحياة الحيوان وارفض الفصل بين الحضارة والثقافة .

هناك مظهران للثقافة فهى تشمل من ناحية كافة المعارف والقدرات التى حصل عليها البشر من اجل السيطرة على قوى الطبيعة ومن أجل الحصول على الخيرات لاشباع الاحتياجات الانسانية ، كما تشتمل الثقافة من ناحية أخرى على كافة التنظيمات الضرورية من اجل تنظيم العلاقات بين البشر وبخاصة توزيع الخيرات المكفولة لهم . » مقولة لسجموند فرويد نقلت عن كاوفمان KAUFMANN فى كتابه « التحليل النفسى ونظرية الثقافة » باريس ، دينويل جونتييه ، ١٩٧٤ ص ١٤٣ وانظر ايضا ص ١٤٩ — ٢٠٥ .

حول الحالات الثلاث من « وحشية » ، « بربرية » و « حضارة » ، أنظر : د. ﻫ مورجان L.H. MORGAN وتيلور E.B. TYLOR وف . انجلز F. ENGELS فى «أصل الاسرة والملكية الخاصة والدولة» ، باريس المطابع الاجتماعية، (Ed. Sociales) ١٩٧١ .

٣— أنظر : فروم FROMM ، « أزمة التحليل النفسى » ، باريس ، دينويل جونتييه، ١٩٧٣ ، ص ١٩٦ — ١٩٧ .

« البشر لم يشكلوا هكذا كيما يحبوا ، يفكروا أو يؤمنوا . يجب عليهم أن يحبوا ، يطعموا ويكسوا » . لوسيان جوادمان : فلسفة وعلوم انسانية ، باريس ، جونتييه ١٩٦٦، ص ٩٢ .

٤ — استبعد الفكرة القائلة بأن العلم حيادى وانه فوق صراع الطبقات العلمية Scientificite مرتبطة بصراع الطبقات وتطور العلم يتوقف على احداثيات هذا الصراع .

انظر : زيجلر ZIEGLER فى « اغمدوا الاسلحة ! "retourner les Fusils" باريس ، اوسوى ١٩٨٠، ص ١١١ — ١٢٦ .

٥ — انظر جرامشى : أعمال مختارة ، باريس ، دار النشر الاجتماعية ١٩٥٦ ، ص ٢٤٠، — ٢٤٢ و ص ٢٦٨ — ٢٧٧ .

٦ — « العقوبة ليست عقوبة الا اذا كان فارض العقاب ومستحقه كلاهما ينتمى نفس الوسط الرمزى » . سيجبة تيدت SEGERS TEDT فى « الانضباط الاجتماعى كمفهوم اجتماعى » ، مجموعة أعمال ، جامعة أوبسالا ١٩٤٨ ، ص ٢٥ وكذلك ص ٤٠ و ٥٠ و ٥٥ .

٧— كذلك فى الأنماط الأخرى من الانتاج ، الايديولوجية فاعلة ومؤثرة وحاسمة : فى فترة الاقطاع لعبت الكاثوليكية فى أوربا الدور الرئيسى ، وفى فترة الأشكال القديمة والاسيوية كانت الاديان القومية القديمة هى التى تتدخل وتتحكم ، أما فى المجتمعات البدائية فكانت الافتراضات الطبيعية أو الدينية .

أنظر كارل ماركس : رأس المال ، الكتاب الأول ، المجلد الأول ، باريس ، دور النشر الاجتماعية ، ١٩٦٧ ، ص ٩١ و ٩٣ ، ايضا لماركس : « اسس نقد الاقتصاد السياسى » ، المجلد الأول باريس ، أنثروبوس ، ١٩٦٧ ، ص ٤٣٧ .

٨ — جرامشى ، ص ١٠٧ وكذلك ص ١٠٩ .

٩ — بورديو بسرون V. BOURDIEU PASSERON : « اعادة الانتاج » باريس ، مينوى ، ١٩٧٠، ص ١٨ — ٨٤ .

أيضا التوسير : « من أجل ماركس » باريس ، ماسبيرو ، ١٩٦٦ ص ٢٣٨ — ٢٤٣ ، أيضا لالتوسير « الأيديولوجية والاجهزة الايديولوجية للدولة » ، مجلة الفكر عدد ١٥١ ، ص ٥ ، ٧ ، ١٨ و٢٦ انظر أيضا نيكوس بولنتزاس POULANTZAS «السلطةالسياسية والطبقات الاجتماعية » ، باريس ، ماسبيرو ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٣ — ٢٢٦ .

١٠ — أنظر : بارسونز Parsons وشيلز Shils « تجاه نظرية عامة للعمل » ، مطابع جامعة هوارد ، ١٩٦٢ ، ص ١٠٣ ، ١٥١ — ١٨٩ .

١١ — في تقاليد الاديان اليهودية والكاثوليكية والبروتستانتية المصالحة مرهونة بالخلاص ، ارجع الى سومبار Sombart في « البرجوازي » باريس ، بايو ١٩٦٦ — ٤ — ١٥ و ٢٠٩ — ٢٦٦ .

انظر أيضا لماكس ويبر Weber « دور البروتستانتية » .

١٢ — برك Berque « التاريخ الاجتماعي لقرية مصرية في القرن العشرين » لاهاي، باريس ، موتون ، ١٩٥٨ ، ص ٥٠ .

١٣ — ماركس : « نقد فلسفة الحق لدى هيجل » في كتاب « حول الديانة » لماركس وانجلز ، باريس ، دور النشر الاجتماعية ، ١٩٦٠ ، ص ٥٠ .

١٤ — حول الانا المثالية للتقاليد وكثافة أحكام القيم المستمرة عبر الاجيال انظر فرويد : « محاضرات جديدة في التحليل النفسي » ، باريس ، جاليمار ١٩٧٨ ، ص ٨٤ — ٩١ ، انظر أيضا ريش Reich : « التحليل المزاجي » باريس ، بايو ، ١٩٧٩ ، ص ١٣ — ١٩ .

١٥ — FROMM (E) : op. cit. pp. 144 - 147 - 157, 165 - 189, 172 - 174

REICH (W) : La paychologie de masse du Faseisme, Paris, Payot 1972.

BERQUE (J) : Depossession du Monde, paris. Seuil, 1964, p. 29,58 - 60,172.

١٦ — FROMM (E) : op cit. pp. 144 - 148 p MARCUSE (H) : Eros et Civilisation, Paris, Ed. Minuit, 1971, pp. 76 - 89, 100 - 101, 127.

١٧ — رامني كان يقول عن الثقافة الشعبية انها « تحتوي على رجل الكهف ، على مبادىء أحدث العلوم المتطورة وكذلك الاحكام المسبقة Prejugos لجميع المراحل التاريخية التي مضت » . انظر حول جرامشي ص ١٨ حول نفس هذا المعنى هناك استنتاجات من النوع التحليلي النفسي تثبت أن هذه الترسبات تلتقي مع بعضها في التكوين النفسي للفرد انظر :

FREUD sur le "caractere notional" des peuples, FREUD : Moise et le Monotheisme, Paris, Gallimard, 1977, pp. 124 - 137.

REICH (W) : psychologie de masse, op. eit. pp. 10 - 23.

KAUFMANN : op. cit. pp. 83 - 148.

١٨ — « الاستقلال ، بناء الأمة وترقية المجتمع ، اننا نجد هنا كم من العمليات كم من الدينامية الاجمالية وكل ذلك يتم فى مشاركة وثيقة فيما بينها » « الاستقلال والتحرر من الاستعمار حـدث كلى واجمالى » ، « تغيير شـامل للمجتمع » ، « انه اعادة تنظيم اجماليـة » .

انظر محاضرة بالندييه Balandier فى مقدمته فى المؤتمر السادس للهيئة الدولية لعلماء الاجتماع المتحدثين باللغة الفرنسية :

« علم اجتماع البناء القومى فى الدول الحديثة » ، بروكسل ، جامعة بروكسل الحرة، ١٩٦٧ ، ص ١٠ — ١١ .

١٩ — ABDEL MALEK (A) : la Dialectique sociale, Paris Seuil, 1972, p. 66 et pp. 63—77, 115—139, 197—243.

ABDEL MALEK (A) : "Sociologie du Dleveloppement".

national : problemes de conceptualisaton, in VI e colloque, op. cit. pp. 66—68.

ABDEL—MALEK, BELAL, HANAFI : Renaissance du Monde arabe, Duculot, 1972, p. 353.

برك Berque : التحرر من الاستعمار من النوع الانثروبولوجى الذى يغرى ويشجع الانسان بالكامل :

BERQUE : la depossession

op. cit., p. 36—37.

٢٠ — الم يقل احمـد لطفى السـيد ، رائد الليبرالية المصرية أن : الحضـارة السائدة اليوم هى الحضارة الاوروبية والاساس الوحيد الممكن لتقدمنا فى مصر يكمن فى نقل مبادىء هذه الحضارة » ، « الجريدة » فى ١٤ سبتمبر ١٩١٢ .

HOURANI (A) : Arabic Thought in the liberal age. oxford University Press. 1970 pp. 328—339.

٢١ — طه حسين : « مستقبل الثقافة فى مصر » ، القاهرة ، ١٩٣٨ ،ص٦ — ٢٩ .

كما يقول عبد الله العروى : « تعريف للذات بالنسبة للآخر » ، فى كتابه :

LARAOUI (A) : "L'ioleologie arabe contemporaino"

Paris, Maspero, 1967, pp. 4, 29—42.

انها تقريبا نفس الالية (Mecanisme) التى تجعلنا نعتبر تركيا دولة أوروبية .

٢٢ — لنستمع لاحد هؤلاء المفكرين التائبين الكبار محمد حسين هيكل : « اية امة لا يرتبط حاضرها بماضيها فهى محكوم عليها بفقدان طريقها . من هنا تاتى الفجوة المتسـعة باستمرار بين جماهير شعوب الشرق وبين هؤلاء الذين يطالبوننا بتجاهل ماضينا وبالاتجاه بكل قوانا من ناحية الغرب . من هنا يأتى اعراض الجماهير عن تبنى الحياة الأيديولوجية للغرب . لقد حاولت أنا نفسى أن احمل لمن يقاسموننى لغتى الثقـافة والحيـاة الروحيـة للغرب حتى نتمكن من استخدامها كنموذج ودليل . لكنى بعد هذا العمل كان يجب على ان استنتج انى بذرت بذورى فى أرض ابتلعتها دون أن تطـرح شيئا . ثم بدأت فى التفـكير وأدركت أن تاريخنا الاسلامى هو البذرة الوحيدة التى تنمو وتاتى بالثمار لانه يحتوى على الحياة التى تحرك الارواح ، تهزها وتنشطها » . هيكل : حياة محمد ، القاهرة ، ١٩٣٥

٢٣ — حول القيم — ملجا — انظر :

(A. MEMMI), ROCHER (G) :
introduction a la sociolcgie generdle, Tome III : le changement social, Paris, seuil, 1972, p. 237.

حول الظاهرة في مصر ، انظر :

BERQUE (J) : Egypte, imperialisme et revolution, Paris, Gallimard, 1967, pp. 139, 263, 279—283, 527—529.

SAFRAN (N) Egypt in search of political community, Harvard univercity Press, 1961, pp. 166—175, 213—289.

وعامة انظر :

Les domnes de laterre, : FANON Paris, Maspero, 1968, pp. 144—145.

٢٤ — عبد الناصر كان يقول : « اننا لا يمكن ان ننكر الماركسية ، فالماركسية بها فلسفة لها أهميتها من اجل تكملة اشتراكيتنا التى ليست مادية فقط ولا روحية فقط : انها مادية روحية . انها ليست ماركسية » . خطاب جمال عبد الناصر فى ٢٥ فبراير ١٩٦٥ الموجه للمجموعة البرلمانية للاتحاد الاشتراكى العربى .

٢٥ — لا سيما خطبة جمال عبد الناصر فى ٢٨ ديسمبر ١٩٦١ التى تردد تعبيرات « الديمقراطية الجديدة » لماوتسى تونج .

لا يخلو من الفائدة الاشارة الى : كيف أن زعيم أفريقى آخر اراد تعميق فكرة خصوصية الثقافة وهو ليوبولد سنجور رجع بطريقة شارحة الى نفس المصدر .

انظر :

SENGHOR (L.S.) : Liberte, Tome III : Negritude et Civilisation de l'universel Paris, Seuil 1977, pp. 294—299.

٢٦ — « علينا دائما أن نتذكر أن الطاقات الروحية التى تستمدها الشعوب من المثل المستوحاة من ديانتهم أو تراثهم الحضارى لهى طاقات قادرة على فعل المعجزات . الطاقات الروحية للشعوب بامكانها أن توفر لآمالهم العريضة قوى دافعة هائلة (...) واذا كانت الاسس المادية ضرورية لتحقيق التقدم فان الدوافع الروحية والاخلاقية هى وحدها القادرة على منحها أنبل المثل وأشرف الغايات » ، حسب الوثيقة الأيديولوجية الاساسية الناصرية ، ميثاق العمل الوطنى .

٢٧ — ZIEGLER (J) : Main basse sur l'Afrique, Paris, Seuil, 1978 pp. 63—75.

sur ABO-NASSER, N'KRUMAH, LUMAMBA, A. CABRAL . pp. 76—147, 195—205.

GARAUDY (R) : Appel aux vivants, Paris, Seuil, 1979, pp. 235—314.

٢٨ — سنجور ، ترتيل « لايديولوجية زنجية — افريقية »

SENGHOR (L.S.) : op. cit, pp. 268—313.

٢٩ ــ منذ ١٩٣٠ ماوتسى تونج صرح : la "sinisation" du marxisme اى صبغ الماركسية فى جميع مظاهرها بالصبغة الصينية وهى مشكلة يجب على الحزب استيعابها رحلها بلا توان . يجب الفروغ من الاشكال الجاهزة من الخارج . هذا النص ورد لدى جارودى :
GARAUDY : op. cit., p. 241.
HAUPT (G), LOWY (M), WEIL (C) : les marxistes et la question nationale, Paris, Maspero, 1974, pp. 230—272.
Sultan GALIEV et. Hanafi MUZAFAR en Orieut musulman.
— CARRERE D'ENAUSSE (H), SCHRAM (S)
le Marxisme et l'Asie, Paris, A. Coluir 1965, pp. 24—56.

٣٠ ــ الأرقام لها قدرة موحية : فى ١٩٧٩ أكثر من ١٢ مليون طفل ، ماتوا من الجوع والمرض ، ٧٨٠ مليون شخص يعيشون الفقر المدقع ، ٤٥٠ مليون فى الجوع المستمر ، هذه الأرقام مصدرها منظمة اليونسيف ، جريدة لوموند ١٣ ديسمبر ١٩٨٠ .

لقد تدهور الوضع الغذائى فى أفريقيا بشكل فظيع الأفريقي المتوسط عليه أن يرتضى منذ أقل من عشر سنوات ١٠٪ من الغذاء . وبحسب قول المدير العام لمنظمة الأغذية والزراعة التابعة للأمم المتحدة أن عام ١٩٨١ ــ ١٩٨٢ سيشهد أزمة غذائية خطيرة ، جريدة لوموند عدد ٢٥ يونية و ١٢ نوفمبر ١٩٨٠ .

٣١ ــ AMIN (S) : Classe et Nation, Paris, Minuit, 1979, p. 128.

٣٢ ــ العزلة النسبية لأفريقيا شبه الصحراوية أسهمت فى تأخر تقدمها ، أنظر DIOP (Mahjemout) مساهمة فى دراسة المشاكل السياسية فى أفريقيا السوداء ، الوجود الأفريقى ص ٢٤ (بالفرنسية) . العزلة يمكنها أن تكون سياسية كان هو الحال بالنسبة للمجتمعات العربية وأنى من ضمنها مصر التى أصبحت منذ عصر ما فى قلب الامبراطورية العثمانية .

٣٣ ــ حول اشكالية : G. Balandier, E. Morin, R. Bastide
J. Duvignand
Cf. Ziegler (J) : op. cit pp. 65—73

٣٤ ــ Cf. Rocher (G) : op, cit. pp. 5—24.

٣٥ ــ « الاسلام ليس عاملا بسيطا ولا عاملا جامدا ولا عاملا معزولا » ، رودنسون .
Rodinson (M) : Marxisme, op. cit., p 129.
وهو عكس الرؤية الثابتة لسافران : Safran, Egypt, op. cit., pp. 101—107.
كما قالها فانون أن الثقافة تلوذ تماما من أى تبسط وأنه تحت الصورة المرئية والواضحة تختبىء حياة خفية غنية ومتجددة باستمرار :
Fanon (F) : op. cit., pp. 154—122.

٣٦ ــ Rodinson : Marxisme, op. cit., p. 127.
خطوة كانت بالفعل جيدة فى أوربا فى عصر أو فترة الانتقال للرأسمالية .
Cf. Sombart; op. cit. p. 145—158, 216—233.

٣٧ــ حول هذا المفهوم أنظر : Rocher (G) : op. cit., pp. 33—68.

٣٨ ــ اننا نتبنى اشكالية سمير أمين فى هذه المسألة .
Amin (S) : le developpement inegal, Paris, Minuit, 1973, pp. 113—258.
Amin (S) : Classe et Nation, op. cit, pp. 74—103.

٣٩ — Rodinson (M) : la Fascination de l'Jslam, Paris, Maspero, 1980 pp. 82,94, 104: 129—133.

٤٠ — بالنسبة لليوبولد سنجور فان الزنجى هو « انسان الطبيعة » ، ذو « الحساسية » ، انه « يشعر قبل أن يرى » ، عنده « قوة المشاعر والاحساس » ، وادبه « تفكير حدسى » .

ان القاعدة الضيقة لثقافة والايديولوجية هى « القارة ، الاصل ، الامة » .

انظر : Senghor (L.S.) : op. cit., M. 90,292.

انظر أيضا : نقد لهذا المظهر : ADOTEVI (S) :

Negritude et Negrologues, Paris, UGE, 1972, pp 41—107.

٤١ — صلاح عيسى : « طه حسين ودراما العقلانية فى مصر » ، الكاتب يناير ١٩٧٤ ، القاهرة .

٤٢ — Senghor (L.S.) : op. cit., pp. 92—99, 282—2", 290.

٤٣ — Garaudy (R) b op. cit, pp. 9—65, 213 - 234.

٤٤ — Dumont (R) : La croissance.. de la Famine ! Paris, Se .il, 1980, p. 10.

٤٥ — Comte (A) : "Discours sur l'esprit positif" in Comte (A) la Sciemce sociale, presentation Kremer—Marietti (A), Paris, Gallimard. 1982. pp. 218—239.

٤٦ — Marcuse (H) : Eros et Civilisation, op. cit., pp. 46—52, 128—131

Marcuse (H) : L'ideede Progres ala lumiere dela.

Psychanalyse ,in l'Hemme et la Societe n 11, Jon-Fev-mars 1969, pp. 37—40.

Marcuse : Eros, op. cit. p. 96. Marcuse (H) : Lhomme

٤٧ — Unidimentionnel, Paris, Seuil, 1970 pp. 29 47.

٤٨ — Comte : op. cit., p. 232.

٤٩ — Marcuse : Eros, op. cit, p. 102—115,159.

٥٠ — Ibid. pp. 109—113, 142 —172.

« ان تطور الفن مرتبط بثنائية الأبولونية Appolinisme والديونيسية Diongsisme بمعنى الجدلية بين العقلانى وغير العقلانى ، الاشكال الهارمونية (المتناغمة فيما بينها) والنشوة » .

Nietzsehe (F) : La Naissance de la Tragedie Paris, Gallimard. 1976, p. 21.

٥١ — Fromm : op. cit., pp. 61—80.

٥٢ — Cf. Bettelheim (C) : les luttes de classes en URSS, Tome I, Paris, Seuil/Maspero, 1974, pp. 7—46.

٥٣ — حول التفرقة بين الثقافة والمادة : Fanon (F) : op. cit.

قصة قصيرة

طقس

بيومى قنديل

فى الطريق المعهود لعودتى من العمل ، صادفت قدماى اتساعا غير معهود . حرمت عيناى فى المكان . رصدت شارع « الوزيرى » يصب من جهة الشرق وشارع « منفوحة » يصب من جهة الجنوب مثلما كان عليه الحال باستمرار تذكرت أن هذه الساحة كانت موجودة دائما لكنها اليوم خالية من السيارات التى كانت تجرش فيها فى مثل هذا الوقت . قفز فى ذهنى ان اليوم يوم الجمعة والوقت وقت الظهيرة . حاولت عيناى أن تلتقى باعين الواقفين كى افهم شيئا . ازورت عنى الأعين ن حسم نصفه ريبة ونصفه الآخر حنق . تبلور فى أعماقى يقين ناصع بأن طقسا من تلك الطقوس التى طالما هربت منها قد يبدأ فى الحال .

تفصدت ابواب « المسجد الكبير » عن كتل ضخمة . اخذت تتضاءل تتفتت تتذرر حتى أصبحت افرادا مثل جزر ضائعة وسط بحر الصمت .

خرج حبلان كاكيان من قصر الحكم المواجه للمسجد الكبير . اتجه الحبل الأول شرقا . سحب الآخر غربا .

أخذ الوقوف يقفزون عاليا بعيدا فى خفة عجيبة كما لو كانوا جرادا جافا أو قشا هشا . نهضت دائرة خالية وسط الحبلين اللذين التقيا فى وسط الساحة التى غطست بين الجامع الكبير وقصر الحكم والعمارات الشاهقة فأصبحت مثل قزان عميق .

عوج جندى ذقنه نحو اليسار ، انبعجت حلقة الوقوف التى تتحلق حول دائرة الجنود . عدل الجندى دقنه تبخر الانبعاج .

حاولت أن اقتنص شيئا فى أعين الوقوف . لم أجد فى وجوههم سوى ثقوب ضيقة خاوية .

أيمكننى ان اتحمل ذلك الطقس الذى يقترب . طفت فى رأسى قصة المدرسين المصريين اللذين شهدا فى أحد أيام الجمع بمدينة « بريدة »بمنطقة القسيم رجلا يسير خطوة فخطوتين فثلاث خطوات كاملة دون راس وكان ان أعيدا الى وطنهما وقد قيدت أيديهما وراء ظهريهما والبسا قميصين متشابهين .

شوح شاب فى مقتبل العمر . صاح باستخفاف :

ــ وأى شى هادا ! هادا قطع مو قص .

ورشق نقنه فى صدره ورمى ابتسامة غامضة ذات اليمين واخرى ذات اليسار .

سكت لحظات ثم بدأ :

ــ العام قبل الماضى مر سياف ع الساحة هادى ..

وجعل يهز يده اليمنى ــ وقد انعقد طرفا سبابتها وابهامها ــ امام انفه ويمصمص شفتيه اعجابا :

ــ اللاه عليه ! خلص علا ستا عشر رأس . . . بس اشتها يكمل من الوقوف . . . لكن لحقوه ضربوه بالرصاص فى كعبه .

تساءلت ذاهلا :

ــ مين ؟

طرقع لسانه فى فمه ونتر ظهر يده ــعلى عادة النجديين ــ وتساءل:

ــ مين يضرب سياف بالرصاص ؟

مضى الشاب مبتعدا . انتبهت الى شاب اجنبى ضارب فى الطول وفى يده كأس « دولسى » يلعقه بين الحين والحين . اقبلت عليه فى فرحة. سألت فى انجليزية بريطانية :

ــ الا ترى فى الأمر قسوة ؟

لعق لعقة بطيئة ، رد فى انجليزية امريكية :

ـ قد تكون كذلك . ولكن ليس بالنسبة لهم .

انطفــأت فرحتى .

خروش مكبر . التقطت أذناى كلمات اقل من تلك التى فاتتنى :

ـ « عبد اللاه . الجيزانى . ماكينة سيارة . تسول نفســـه . الشريعة الغراء . أمن المملكة . جلالة . المفدى » .

اتسعت دائرة الكاكى . اتسعت وراءها دائرة الأثواب البيضاء . تحولت أعين الوقوف تجاه قصر الحكم . تحولت عيناى فى نفس الانجاه . خرجت بدلة كاكى من باب القصر . فى اثرها خرج فتى جاف العــود فى ثوب حائل اللون . اتجهت غربا . سار الفتى فى كعبها . انزرعت البدلة الكاكى فى منتصف الدائرة . جلس الشاب على الأرض . شد طرف ثوبه التى بدت فيه بعض الثقوب حول قصبتى رجليه ، وعيناه فى عينى البدلة الكاكى . وضع يده اليمنى على ركبته اليمنى امام ذقنه ، وكانت عينـــاه لا تزالان معلقتين بعينى البدلة الكاكى . مد الفنى يده اليمنى الى الأمام على ركبته اليمنى اكثر عن ذى قبل ، وعيناه لا تزالان مثبتـــين ى عينى البدلة الكاكى . امتدت اليد اليمنى أكثر واكثر الى الأمام والعينان فى العينين اللتين وقفتا فى عل كعينى ضب محنط . قلب الفتى يده ، كفأ نحو السماء، ظهرا نحو الأرض . ارتفعت العينان عن العينين . نترت البدلة الكاكى حبلا رفيعا عقد عقدة محكمة على الكف ، فوق الابهام وتحت منبت الأصابع الأربعة. لفت البدلة الكاكى طرف الخيط علىيدها اليمنى . مالت بجسمها نحو الجنوب . شد الحبل الرفيع . بطح أربعة جنود الفتى الجاف العود على وجهه . بركوا على ظهره . توتر الحبل . ران ســـكون ما قبـــل الفجيعة .

القيظ دش من الشظايا التى تتناثر تحت سماء واطئة . بحثت فى الأعين ، كل الأعين ، اعين الوقوف واعين الجنود . لم أجد أى تساؤل أو اى توقع وكأن الذى يجرى امامهم يجرى خلف ظهورهم .

اذهلنى اليقين الذى كدت اراه راى العين والمسه لمس اليـــــد : سيسمحون وسيوافقون ولسوف يصـــفقون ! ولكأن اليس له اب أو أم او أخ أو اخت أو صديق او جار اما من نهنهة اما من أنين خافت.ليس هناك سوى السكون وكأن ما يجرى على بعد ندهة صوت يجرى فى بلاد نائية.

خرج نصل لامع . انجذب نحو معصم الفتى . انطبق جفناى . كدت اصرخ ولعلنى صرخت :

ــ ح يقطعوا ايده فعلا .

انحلت مفاصلى . هبطت فى وقفتى لصق الحائط الذى أسندت ظهرى اليه . أخذت عيناى تدوران فيما حولى . كان الوقوف لا يزالون وقوفا فى أماكنهم وكأن هذا الحاضر الحى ليس سوى ماض سحيق .

رفعت البدلة الكاكى الحبل . رأيت لأول مرة فى حياتى : كفة يد بشرية من لحم ودم ، تتفرع الى خمسة أصابع يمر كل أصبع منها بثلاث عقل وثلاث عقد ويمضى كل أصبع الى ظفر وأنملة ، وتنتهى بحبل ولبس بذراع .

هبت عاصفة التصفيق . صعدت صيحات مشروخة . فهمت أنها هتافات لرأس الأسرة المالكة .

أخذت أمسح المكان بعينين جاهدت كى أطرد عنهما غيما عنيــدا . رأيت كتلة كاكية تكببت فى أقصى الطرف الجنوبى للساحة : سقط أحــد الجنود مغشيا عليه ...



الأرض وفيلم (حنا . ك)

رجــاء عدلى

« هذه الأرض التى ما وعد الله بها
من خرجوا من صلبها ..
وانفرسوا فى تربهـــا ..
وانطرحوا فى حبهـــا ..
...   ...
...   ...
فادخلوها « بســـلام » آمنين !!

امل دنقل — العهد الآتى(١)

فيلم « حنا . ك » عن النــــزاع الفلسطينى .. الاسرائيلى ، للمخرج اليونانى « كوســـتا جافراس » شارك فى كتابته الفنان الراحل «فرانكو سوليناس» من امريكا اللاتينية،وعديد من الفنانين الملتزمين (فلسطينين وامريكيين) .. ومما لا شك فيه ان وجود « جماعة » فنية تمتلك مثل هذا التوجه فى الفكر والعمل له اكثـــر من دلالة . فهو اتجـــاه الى العمل الابداعى ، وطـــرح نموذج للفيلم الســـياسى بعيدا عن الارتماء فى احضان السينما التجارية ، وترويج السلعة بكل جمالياتهـــا الهشة . هذا من ناحية . وهـــو من ناحية اخـــرى انعكاس لحقيقة ان القضية الفلسطينية قـــد طرحت نفسها على العـــالم مجـــــددا خاصـــة فى الأونـــة الأخـــيرة .

للمخرج رحلة طويلة فى عالم السينما — وفى الفيـــلم الســـــياسى على وجـــه الخصوص — حيث لم تهدف رحلته هذه الى مجرد استعراض

للمواهب الفنية الفذة ، كما لم تكن غايتها المزيد من الشهرة ، بقدر ما هى ارتباط عضوى لا ينفصم عن قضايا عصره ، بهدف الوصول الى جوهر الواقع وكشف ما يحويه من ممكنات التحول والتغيير .

وفيلمه الأخير « حنا . ك » — ربما يحويه وما أثير حوله — ذو وضعية خاصة ، مما جعله محل هجوم وتشكك من كافة الجهات ، حتى تلك التى كان من المفترض أن تناصره وتقف معه ، أو على أحسن الفروض تناقشه من حيث كونه عملا فنيا متميزا .

لذا يجب عند النظر الى فيلم كهذا ، ان لا نغفل مثل هذه الاعتبارات ، أى هذه الوسائط العديدة القائمة بين الفيلم وجمهوره، وواحد من أهم هذه الوسائط هو دور النقاد . فالناقد فى هذه الحالة هو الأوروبى او الأمريكى ، الذى تتحدد نظرته الى العمل الفنى فى اطار المعطيات الثقافية لشعبه وحضارته ، وبما أن قيمته الجمالية مستقاه من هذه الحضارة وتمثل احدى نتاجاتها ، فانه لن يرى من مشكلة النزاع العربى — الاسرائيلى — وحتى فى اطار العمل الفنى — الا جانبها الذى يخص أفكاره وقناعاته ، وهو جانب اسرائيل بالطبع . وترانا لا نعجب لأولئك النقاد الذين تجتمع لديهم أحادية النظرة الى بعض المشكلات جنبا الى جنب مع الموضوعية الحيادية فى تحليلهم لموضوعات أخرى . لأن هذا التناقض انما يمثل أحد مرتكزات الثقافة الغربية الاستعمارية التى تنفى « الآخر » وتتعامل مع الواقع انطلاقا من هذا النفى — وكأنه واقع موضوعى(٢) وتكتسب هذه النظرة شرعيتها من وضع الثقافة الغربية كثقافة « عالمية » مهيمنة .

ومن ثم فقد رأينا قبل التعرض للقيم الجمالية والفكرية فى فيلم « حنا . ك » ، أن نتوقف عند هذه الظاهرة ، الا وهى دور الوسائط التى لا تعنى فى هذه الحالة بتفسير أو كشف أو ايصال محتوى الفيلم الى مشاهديه بقدر ما تعتمد معايير أخرى « خارج » العمل ، ونراها أيضا مرتبطة بكيفية اجابته على أسئلة محددة : عما يتحدث الفيلم ؟، .. لمن يتوجه ؟ .. وكيف ؟

التوجه الى الغرب :

« حنا . ك » يتوجه أساسا الى المشاهد الغربى ، بغية اقامة علاقة جديدة غير تلك الكامنة فى وعيه ، تخص طرح أسئلة مصيرية حول الفلسطينى الباحث عن أرضه — والذى يسعى لاستردادها — والاسرائيلى الموجود على نفس الأرض ، ومن ثم شكل الصراع الدائر بينهما .

وبعيدا عن فخ الدعائية ، او التبسيط المخل اللذين يتربصان بأى من الاعمال الفنية التى تتناول هذه القضية ، استطاع المخرج تجسيد بعض جوانب الصراع فى احداث ومواقف وشخصيات لها وجودها الخاص ، وعلاقاتها المتبادلة فيما بينها . ولقد استوعب ان الصراع الفلسطينى ـ الاسرائيلى لم يكن شكلا من اشكال الصراع الاجتماعى ـ الطبقى فحسب ، ولا هو بالصراع الأخلاقى فى مجتمع محدد الشروط ـ اى تلك الاشكال الصراعية الموجودة فى اى من مجتمعات العصر الحديث ـ ولكنه صراع تاريخى لشعب كامل ، قد تلمس المخرج جذور مأساته وعبر عنها من خلال مأساة الفلسطينى «سليم بكرى» وسعيه المستمر لاسترداد ارضه من أجل التواجد الواقعى عليها .

اذن ما نراه على الشاشة من احداث ووقائع حول موضوع سياسى محدد ، يعبر عن رؤية عميقه لهذا الواقع كما ترصدها عين اوروبية ـ غير محايدة ـ لذا تكتسب هذه الرؤية ملمحا من ملامح الفن البديل والمعاكس لما هو سائد فى الغرب . وهنا يكمن الاختيار الأصعب والأقسى من قبل صانعى الفيلم . ولقد كان جزاء هذا الاختيار ـ أو بالأصح هذا النهج المعاكس والمضاد للقبول بالأمر الواقع ـ ان استقبل الفيلم بهجوم منظم ـ خفى ومعلن ـ شنته قوى الصهيونية ، كما تجاهلته الصحافة الغربية ـ عمدا ـ وبمختلف اتجاهاتها ، وعلى غير عهدها السابق بأفلام « كوستا جافراس » . ففى افلام مثل « زد » ، و « المفقود » لنفس المخرج ، والتى تناول فيها قضايا ساخنة هزت الضمير الغربى ، مثل الارهاب فى امريكا اللاتينية ، وتورط المخابرات المركزية الأمريكية فى الانقلابات العسكرية ، أقول مثل هذه الأفلام ، هللت لها قوى اليسار فى الغرب ، وتصاعدت أصوات واقلام كثيرة ترفض هيمنة أمريكا واستعمارها لشعوب هذه البلاد .

وماذا عن القضية الفلسطينية ؟ ..

الا أن القضية الفلسطينية يتم التعامل معها بشكل مختلف ومقلوب تماما ، فى عالم تسوده ثقافة يهودية مرتكزة على تراث ثقافى متين ، متغلغلة بعمق فى فكر ووجدان الانسان الغربى ، مرسية جذورها قبل قيام الصهيونية كحركة سياسية استيطانية بوقت بعيد .

هذه الثقافة تنطلق اساسا من اعادة تاويل وتحوير مقصود لعدد من التصورات الدينية عن « الارض الموعودة » ، « وعودة المسيح » «وفكرة الخلاص اليهودى»(٢) الى اخر هذه التحويرات المتحمسة ، والشعارات العنصرية ـ « ارض بلا شعب ، لشعب بلا أرض » ـ تلك التى يستخدمها الغرب الاستعمارى لتغطية اهدافه ، واصابة

مواطنيــه بما يشبه السبات الروحى والانغلاق الفكرى تجـاه قضـية الفلسطينى ، والتى مازالت تلتبس معانيها ــ بوعى أو بدون وعى ــ حتى على الكثيرين من قوى التقدم واليسار فى الغرب . فيزداد التكريس مرة أخرى للثقافة الاظلامية السائدة .

فبينما تجرى ابشع صور القتل والتدمير ، والتشريد للشــعب الفلسطينى اينما ذهب ، نجد ان هذا لا يعنى بالنسـبة للراى العـام العـالمى سوى مشكلة لاجئين !! وان هنـاك على هذه الأرض كم من البشر غير محـدد الهوية ، وليس له من سمات أو مشاكل سـوى انه يعرقل مسيرة اسرائيل نحـو حيـاة افضل ! ، وفى حين يطالع المواطن العـادى (الأمريكى والأوروبى) ، اخبارا فى الصحف او على شـاشات التليفزيون ، عن مخيمات تبـاد بكاملها ، ومجـازر وخشية تقـوم بهـا الصهيونية فى حق الشـعب الفلسطينى . كل هذا ربما يؤدى فى النهـاية الى ايذاء مشاعر ذلك المواطن لبعض الوقت ! .. ولكنه يغمض عينيـه ويعـود ليمضغ جرعة الألم هـذه بهدوء واناة ، لأنهـا تمثل فى اعتقاده احـدى النتائج المترتبة على مشروعية اسرائيل فى الدفـاع عن سلامة أمنها ، والمستندة بقـوة على دلائل توارتيه فى العهـد القـديم ، والمنطلقة أيضـا من عقدة الأوروبى تجـاه اليهودى عبـر ناريخهما المشـترك .

الوجـه المعاكس :

لم يكن كل هذا القـدر من البشاعات والدماء المسفوحة ، مما يقدم لمواطنى الغرب الليبرالى ــ كمادة للتسلية اليومية ــ لم يكن ليتجـاوز الحـدود المرسومة بدقة .. بل لا يجب أن يتجـاوزها ! واذا حـدث هـذا التجـاوز فهو يتم خـارج القنـوات الرسمية ، وفى حيز ضيق للغـاية . ومن هذه المساحة الصغيرة ، تسلل الفنـان كوستا جافراس ــ وبهدوء متعمد ــ ليرتكب المحظور !! مستهدفا ذلك السؤال الذى يبدو للوهلة الأولى غريبا عن الذهن الا وهو ((لمن الارض ؟)) .

وهذا السؤال بالتحديد هـو جوهر الموضوع ، وحجر الاساس فى الفيلم . والذى يطرح من خلال تيمة درامية حـول محامية يهـودية ((حنا كاوفمان)) ، تترافع عن ((فلسطينى)) يتسلل الى وطنه ، ويطالب ((ببيت عائلته)) قانونيا . وفى هذا الاطار تتحـول الأحداث التاريخيـة الى نبض متدفق من التساؤلات الواعية التى تتسرب شيئا فشيئا الى عقل المشاهد ووجدانه . حينذاك قد يتيقظ هذا المشاهد مندهشا امـام ما يراه ، اذ ان هذه الأحـداث المعروضة أمامه تفرض عليـه اعـادة

النظـــر ، ومن ثم التفكير فى القضـــية برمتها . وقد يقارن بين النتـــائج الجاهزة التى يتلقاها دوما ، وبين تلك التى يدعى الى اســتخلاصها عن طريقة الفن .

ودعوة هذا المشاهد للمشاركة الايجابية وامكانية تحريك مفاهيمه وافكاره عن مسارها المعتاد ، ثم محـــاولة التساؤل من جـــديد ، هى ما يسمى بالعلاقة الحية بين الفيـــلم وجمهوره . وهذا ما يســـــتهدفه الفن بشـــكل عام ـــ والفيلم السياسى على وجه الخصـــوص ـــ ذلك الذى لا يعمد الى تغييب جمهوره ، بل يوقظ وعيه بفعالية خلاقة ومبدعة. ولهـــذا السبب بالتحديد هاجت الصهيونية وتطاولت أذرعها الاخطبوطية لتخمد انفاس هذا النـــوع من الفن الذى ينطلق من هـــدم احد مرتكزاتها الاساسية ، بينما هو يمتلك من ناحيـــة اخرى سهولة وسرعة الانتشـــار فى العـــالم كله كأحـــد اهم مقومات السينما كاداة فن جماهيرية تتفـــق وروح هذا العصر .

لذا تمت محـــاولات لتمهيد الساحة فى الغرب .. بالنسبة للجمهور، النقـــاد ، والمهتمين بالفن ـــ لتمرير الفيـــلم بشـــكل عابر لا يثير الانتباه. فالبعض افصـــح عن ان الفيـــلم « ليس جماهيريا » لذا يجب اقتصـــاره على « عروض ضيقة » او « عروض خاصة » . والبعض الآخـــر كـــان اكثـــر جراة واكثر افصاحا عن اهدافه ، حيث عمدت « رابطة الدفـــاع عن السمعة » ، وهى احـــدى الجمعيات الصهيونية فى أمريكا الى نشر تعميم ، ووزعته فى مختلف المدن الأمريكية عقب عرض الفيـــلم مبـــاشرة فى باريس ! يحوى التعميم كثير من « المرفقـــات » و « التعليمـــات » ، ويقيد فى بعض أجزائه بعـــدم دقة المعلومات التاريخيـــة ـــ التى تخص اسرائيـــل بالطبـــــع ـــ او الى « ســـــوء نية » المخـــــرج او الى « جهله » ... الخ . وينتهى التعميم الى كافة الجهـــات المعنيـــة ـــ صحفيين ونقـــاد ـــ بهذه الصيغة الأمر !!

« ... عندما يعرض الفيلم فى مدينتكم ، ننصحكم بالتالى ، ان تبرزوا كل ما أثير سابقا ـــ فى التعميم ـــ واية ملاحظـــات اضافية بعدم الدقة ، والتلميحات القانونيـــة . اكتبوا ذلك وضعوه فى رســـائل خاصـــة الى صحافتكم المحلية ، خاصة اذا نشرت اية مقـــالات مؤيدة لوجهة نظـــر الفيلم »(٤) .

وبالفعل كان لكتبه وتجـــار الكلمة الصهاينة ان يستجيبوا للنداء ـــ الأمر ـــ وينزلوا جام غضبهم على الفيلم وصانعيه فى صورة مقـــــالات محمومة ، لم تكن فى محتـــواها لتنال من الفيلم بقـــدر ما هى شـــــهادة

اخرى للفيلم ولمخرجه ولفنانيه . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، تقول الكاتبة « أبا كوهين » بصدد تعليقها على « حنا . ك » : **« ان جافراس لا يرينا الا ما يريد هو لنا ان نراه : لاجئين ومعسكرات لاجئين وقرى عربية مهجورة وسجون . ونحن نسمع ايضا عن مذابح وعن تهجيرات ... »** وكأن الكاتبة لم تسمع بما حدث فعليا في صبرا وشاتيلا ابان حرب لبنان .. !! ونراها تقول ايضا **« ... ان هناك اظهارا للتشابه المقيت بين الاسرائيليين والنازيين ، وثمة تلميحات عن العنصرية اليهودية متضمنة اشارات الى علاقات اسرائيل بجنوب افريقيا ... »** . وفي النهاية تقرر ان هذا « غير مقنع وربما كان هذا انعكاسا لادراك المخرج في قرارة نفسه بأن هذه الاسرائيل لا وجود لها ... وان الفيلم لا يقدم شيئا لهؤلاء الراغبين في تحقيق السلام »(٥) .

وقد لا نندهش من هذا الادراك المبكر ، وسرعة التحرك اللذين حدثا قبيل عرض الفيلم في أمريكا — ولا نجد لهما تفسيرا سوى ان الفيلم ينطوي على مغزى خبيث — من وجهة نظر الأمريكان والصهاينة — يثير مشكلة الأرض — كأرض فلسطينية الهوية — ويزعزع الاعتقاد السائد حولها ، الأمر الذي يمس جوهر « وجود » اسرائيل ذاتها ، ويجعل « انتمائها » لهذه الأرض محل شك أو تساؤل .

راي آخر :

كانت هذه ردود الفعل في الغرب ، أما في الساحة العربية ، فعلى الرغم من أن ما كتب كان أغلبه في صالح الفيلم — كما عقب المخرج في ندوة اقيمت له في القاهرة — الا ان الساحة العربية لا تخلو من أراء متطرفة — وهي في اغلبها غير متعمقة — قد ذهب فيها البعض الى اعتبار أن الفيلم لا يعدو سوى أن يكون « تمجيدا لديمقراطية اسرائيل » أو انه يحمل ضمنيا « دعوة الى السلام » ! .

وخلف هذه الاسقاطات والآراء التي ترفض الفيلم تكمن أسباب كثيرة لا تخص هذا العمل بذاته ، **منها رفض العرب رؤية صورة الاسرائيلي على الشاشة ذلك الاسرائيلي الذي تسبب في كل الكوارث التي تعرض لها عالمنا العربي ومازال يعاني منها حتى الآن . وهناك سبب آخر يتعلق بالمحاذير — وهي كثيرة بما لا يحصى — التي تكتنف علاقة الفلسطيني باليهودي — حتى حين تتم من خلالها ادانة الاحتلال الاسرائيلي وممارساته البشعة تجاه الفلسطينيين في الداخل — ومع ان هذا واقع قائم ، يلمسه بشكل واضح أولئك الذين يعيشون داخل الاراضي المحتلة ، حيث مواجهة واقع التحدي اليومي مباشرة ومستمرة . أما من**

هم فى الخارج ، فيؤثرون عدم الخوض فى شـكل الصراع اليومى الملموس ، ويكتفون بتلمس ابعـاده العـامة ـ والتى تكون فى الغالب اعلاميـة ـ خوفا من التشـبه بكامب ديفيد اخرى ، او اى من هذه المعـاهدات الخيـانية السافرة .

اما من ناحيـة السينما ، فكما هـو معروف لدينا ، فان معظـم الأفلام التى تصدت للقضية الفلسطينية ـ كموضوع لهـا ـ قد امتلأت عن اخرها بصـور وافكار معادة ومكررة حتى أصبح التخلى عن هـذه الصور يعنى غموضا وادعاء فى بعض الأحيان ، بل وخيانة للتضية فى أحيان أخرى . فالنبرة العالية المصاحبة لهذه الأعمال ، وظهور صور بعينها ، كالكفاح المسلح ، أو الفـدائى الفلسطينى (بتصورها المسطح البعيد عن الواقع) ... الى اخر هذه المشـاهد الأثيرة لدى الكثيرين والتى أفرزها السائد من الأفلام الدعائية ، كل هـذا قد أشاع جـوا من التسـلط الفكرى ، وفقدان الحـرية فى تقييم الأعمال الجيـدة القليلة التى تناولت ذات الموضـوع . وذلك ما نتـج عنه بالتـالى رؤية ضحلة ومحـدودة للواقع الفلسطينى ، ودعائية قاصرة عن أن تطـاول هذا الواقع . ذلك انهـا تختصر كل جوانب القضـية الى رمز من رموزها ، وتبتعد بقـدر كبير عن شمولية الرؤية .

سنحاول بعد ان تعرضنا الى بعض المشكلات والقضايا التى تثار حـول هـذا النوع من الفن ، استجلاء الأفكار الرئيسـية التى تصدى لها الفيـلم ، الشخصيات بعمقها ودلالاتها ، مع الاشارة ـ ما أمكن ـ الى الشـكل الفنى والوسائل التعبيرية التى التجـأ اليهـا المخـرج فى بلوغ هدفه ، معتمدين أساسا على تتبع الهيكل العـام للفيلم فى تعاقب المشاهد واللقطات ، مع الوقوف عند بعضها ـ اذا تطلب الأمر ـ أى تلك التى تمثل محـاور ارتكاز أو ذرى للأحـداث .

رحلة بحث عن هوية ضائعة ... أم ماذا ؟

اذا افترضنا ان رحلة المحامية « حنا . ك » هى المرتكز الأسـاسى فى الفيلم ، وانهـا مجـرد رحلة بحث عن هويتها ومعنى لوجـودها ـ فقط ـ فسيكون ذلك افتراضا خاطئا لفيلم لا يفصـح عن نفسه بهذه الصيغة المبسطة ، على الرغم من ان شخصية حنـا تحوى هذا النزوع الانسانى للبحث عن معنى الوجـود والانتماء (وهذا ما سنناقشه فيما بعد حين نتعرض لتحليل شخصية حنا) .

اذن هنـــاك عامل آخر قد انتقل بهذه الرحلة من معناها الذاتى . او ان شئنا القـــول من البحث داخل عالم حنـــا ، وانطلق بهـــا الى عالم الواقع الرحب ، بعلاقاته الفنيـــة المتشعبة ، بطبيعة المجتمـــع ومؤسساته السائدة ، بطبيعة الحيـــاة والعصر . واذا أمسكنا بهـــذه الخيـــوط فسنجد تبعـــا لذلك أن مسيرة « حنـــا » لن تكون بذات معنى الا اذا ارتبطت بمفهـــوم الوعى الذى تطـــور لديهـــا ـــ والذى ينـــدرج على أرض هذا الواقع ـــ حين التقائها بقضـــية الفلسطينى سليم بكرى. وقد تم هـــذا الالتقـــاء بالفعل فى المشـــاهد الأولى ، وكأن المخـــرج يقـــول ان سليم ـــ بما يرمز اليـــه ـــ هو المحور الأساسى الفـــاعل فى تطور رحلة حنـــا . وانتقالها الى مرحلة التكامل ، أى تكامل الوعى (بما يمثله سليم) مع حس اليقظة ومحـــاولة البحث (بما تمثله حنـــا)

الشخصيات ودلالاتهـــا :

كما أن رحلة « حنـــا » ليســـت هى المرتكز الأساسى الفـــاعل ، فان شخصيتها بالتالى ليســـت ـــ كما يبدو من اســـم الفيـــلم ـــ هى الشخصية المحـــورية الوحيدة ، اى التى تتمحور حولهـــا ، وتدور حولها باقى الشخصيات الأخرى . ومن هنـــا ـــ فعند تفحص العلاقات بشكل دقيق ، ورغم اتخـــاذ حنا لصفة المركـــز كضرورة فنية ـــ نجـــد أن تحليـــل المخـــرج لشخصياته الرئيسية الأخرى يتسم بنفس القـــدر من الوضوح وبنفس القوة من حيث الملمح ، والعمق النفسى ، والموقع من الخريطة الاجتماعية ـــ السياسية .

محـــور شخصية « حنـــا » :

فى البداية ، اذا أخذنا حنـــا كمحور من محـــاور الصراع ، نجـــدها « كأنموذج » لكثيرين غيرها ـــ رغم امكانية وجودها كفرد له خصوصيته ـــ ممن هاجروا من بلاد أوروبا الشرقية الى أرض فلسطين ـــ مرورا بالغرب واستيعابا لدروسه ـــ بحثا عن حلم « الخلاص والعـــودة » ، ذلك الحلم الذى يعشش فى رؤوس الأقليات اليهودية فى العـــالم أجمـــع . فهى بولندية الأصل ، فقدت عائلتها ابان مذابح النـــازى (المحرقة) هاجرت لأمريكا ثم رحلت الى فرنسا ، فاستقر بهـــا المقـــام بالأخير فى أرض الميعـــاد ـــ كما يزعمون ـــ . وهنـــاك ورغم حصولها على درجة القانون، ومميزات أخـــرى كثيرة . الا أنها اكتشفت كذب الحلم وهشاشته وتحوله على أرض الواقـــع الى كابوس مرعب ، لأنـــه يقـــوم بالضرورة علـــى محو هوية آخرين وتشريدهم ، وبالتالى تزداد فية صورة اليهـــودى تشوها وقتامة كصورة « دوريان جراى » ، ولذلك ينتابها من وقت لآخـــر حنين لـــماضيها (فى الغرب) المتمثل فى زوجها « فيكتور بونيت » وهـــو

كاثوليكى فرنسى . فهى برغم انفصالها المادى عنه الا أنهـا تركت خطأ ممدودا فيما بينهما ، ولم يتم الطلاق الفعلى الذى يعنى فى مضمونه الاستقلال الحقيقى لشخصية حنا . اذن **حنا كشخصية غير محددة الهوية تحن الى ماضيها بشكل قاصر عن الالتحام الفعلى به ، لأن هـذا الماضى هـو الذى دفعها بشكل ما الى الانفصال (غير التـام) عنه . وهى فى نفس الوقت غير قادرة على الارتباط بالحاضر (أى بوأدع اسرائيل) الذى ترمز اليـه علاقتها الخاصة بالمدعى العـام الاسرائيلى « اشعيا »** فتحاول دائما الفكاك منه — أى من الحاضر — لأنه ارتباط غير حقيقى ، وغير قادر على استيعاب طموحاتها الانسانية ورغبتها فى التكامل .

فاذا توقفت « حنـا » عن محاولة الهروب الى هـذا المـاضى ، وارادت أن تواجه الحـاضر فكيف تواجهه ؟ ... اى اذا ارادت التخلص من الحلم — الكابوس — ومن مأزقهـا الحياتى — المـأساوى — بسبب تشوه علاقاتها ، وبالتالى تشوه روحها ، فكيف لهـا أن تنـأى بنفسـها فى محاولة للخلاص الفعلى ؟ .. وكيف تنجو من واقـع غدا فيه الاغتراب — بمستوييه الاجتماعى والذاتى — ملمحـا اساسيا لمجتمـع تنطحن بين رحـاه كافة القيـم الأخلاقية والانسانية ؟ .. وبمعنى آخر كيف ينجـو اليهودى من مأزقه الحالى ؟ .. هـذه التساؤلات والالتباسات تحتملها تركيبة هذه الشخصية ، ومن ثم تطرحها فى سياق الفيلم .

اذن فقد فرت « حنـا » من حـالة اغتراب — مصطنعة فى مجملها — فى مجتمعات البـلاد التى اتت منها ، ودفعتها دفعـا الى الأرض الجديدة — بحـكم كونها يهودية فقط ! — لتواجه بحالة اغتراب اخـرى اشد احكاما ، واكثر لا معقـولية فى دولة اسرائيـل بمؤسساتها القائمة على العنصرية ، وعدم تجـانس افرادها ، ولا عقلانية قوانينها . وحتى تخـرج حنـا من هذه الحلقـة المحكمة ، فليس امامها سوى منفـذ وحيد ، وهـو اختيار المواجهة . اى أن تواجه وتكشف اسرار اللعبة المصنوعة جيـدا ، والتى رسمت وفق مقاصد صانعيها — ممثلين فى الفيـلم بالمـدعى العـام الاسرائيلى ، والبروفسيور ... الخ — ورات انهـا ما ان تمسك بالحلقة الأولى ، حتى تقـودها الى باقى الحلقـات ، فيتبين لهـا حينئذ ذلك الصرح الهائل من الضلالات والتلفيقات المتصلة كخيوط العنكبوت .

التى تمارسها قمم هذه السلطة ، والتى تكون السلطة القضائية احد وجوهها ودعائمها .

ونستطيع أن نورد مشـــهدا تظهر فيه « حنا » فى مواجهة ممثلى القضـــاء محاولين استقطابها ، واقناعها بالفكرة الصهيونية ، وتبريرها كحل وحيد لا بديل عنه للمشكلة اليهودية ! فحنا تجلس فى دائرة محكمة ــ والمغزى هنـــا يوحى بحالة حصار ــ يحيط بهـــا الزملاء الأساتذة الكبار، كمـــا نلاحظ أيضا تمايز اللهجات ، فهذا المـــانى ، وذاك أمريكى ، وذاك فرنسى ... الخ . والصـــفة الوحيدة المشتركة بينهم كونهم يهودا! فقط لا غير ! فى هذا المشهد حين تصر حنـــا على اثبـــات حقـــوق موكلهـــا « سليم بكرى » ــ أى حق ملكيته لبيته وهويته ــ يناقشـــها الأمريكى مراوغا .

ــ ان هذا يستغرق وقتا طويلا فى المحاكم ، والى أن يحين هذا الوقت ، من الممكن ان يصـــبح موكلك مواطنا من جنـــوب أفريقيا ، واذا اصبح مواطنا ، وله جـــواز سفر صحيح ، وقتها يستطيع المطالبة بالبيت،وسيحصل عليـــه ، هذا اذا كانت أوراقه مضبوطة .

ترد حنا فى ذهول ويأس .. « يبدو الأمر معقدا بالنسبة لى !! » .

ثم يأتى دور البروفسيور ، فيتوسط الدائرة ، ويبدو بمظهر المحامى المحنك الذى صهرته تجـــربة الاستبطان ! .. وتذكرنا كلماته بمعـــكرى الصهيونية الأوائل ، وهـــو يلعب على أوتار معـــاناة اليهود من الذبـــح المتكرر ، ومن ثم ضرورة الحفـــاظ على وطنهم القـــومى الجديد ! يقـــول بانفعال « انصتى يا حنا .. لقد تشردنا وتعذبنا منذ أكثر من ألفى سنة ، وهذه ليست بالفكرة السيئة لنستعيدها ، فعائلتك أيضا كان لها نصـــيب فى الأفران الجماعية ، والآن لنـــا « وطن » و « هوية » ويجب أن ندافـــع عنهما » .

فترد حنـــا فى تجديد للمحاولة « وأنا أرفض نفس الشىء بالنســـــبة للآخرين » .

ولكن المدعى العـــام يعقب بسخرية معلنا انتهاء الحوار « أنظـــروا كيف تتعامل حنـــا مع السياسة بشكل رومانسى » !

هنـــا نواجه بموقفين متناقضين : احدهما يمثل « حنـــا » فى دفاعها عن حق الفلسطينى ــ حقه القانونى وحقه الانسانى بشـــكل عـــام ــ

تم موقف الآخرين الذين أوكلوها فى قضية كاريكاتورية — من وجهة نظرهم — إى لا تتخطى الحدود المرسومه للنظام بل وتكيف معرفتها وفق قواعده وشروطه ، ويصير دفاعها تكملة للديكور الشكلى الزائف لما يسمونه ديمقراطية النظام ! وحين يجاوز موقف حنا هزلية اللعبة فى محاولة جادة للبحث عن جذور الحقيقة ، ويحسون هم ببعض الخطورة من موقفها هذا ، حينذاك يبدون شيئا من الليونة — الخبيئة المقصد — لاستيعاب الموقف ، ويبدأون بتذكيرها بكلمات عن القومية ، والوطن ، وكيف يجب اجتياز كافة العقبات للدفاع عما صار حقا لهم . ولكن بالتوازى مع هذا ، يبدأ وعى حنا فى التبلور باتجاه ان بيت سليم له دلالة اكثر وأعمق من مجرد كونه حقا قانونيا فحسب .. لذلك تستمر فى عملية بحثها عما هو أعم واكثر تجذرا .

من هذه المفارقة — والفيلم يحوى الكثير من المفارقات — يتضح طرفا الصراع الذى يمثل أحد قطبيه أولئك الذين يمثلون النظام ودعاته ، وحنا — حتى هذه اللحظة — لا تمثل القطب الآخر ، بل يمثله الفلسطينى — المراد نفيه من ساحة الصراع — فهو الطرف الفعلى والحقيقى . وما تناقضه حنا ورؤسائها الا صراع ثانوى . يتحدد الموقف النهائى منه بمدى انحيازها لأى من قطبى الصراع .

— « محور سليم بكرى » —

من الناحية الأخرى ، اذا اتجهنا الى « سليم » نجد أنه طرف الوعى فى الفيلم ، فهو يكشف عن قصته بشكل واضح وبتنويعات مختلفة — تلك التى يحاول الآخرون تحريفها — أى قصة خروجه وعائلته من فلسطين ، التشتت فى المخيمات ، اللجوء الى التسلل واخفاء الهوية حتى يستطيع العودة — وعند المواجهة الأولى مع « حنا » نجد المفارقة التالية : سليم بهدوئه ، ونفاذ نظراته ، ووثوقه بعدالة قضيته ، ومعرفته بلغة الآخر وجهل الآخر بها ، فى مقابل « حنا » بترددها واستغراقها فيما هو شخصى ، اى فى وضعها المتأزم — من مشكلة الجنين الذى حملت به بالخطأ ، الى مشكلة علاقتها الموتورة بالمدعى العام الاسرائيلى ، والحنين الى زوجها والتردد فى السفر معه الى فرنسا — من هذه المفارقة يبدو وكأن ميزانا دقيقا يتذبذب مع انتقال الكاميرا السريع بين وجهيهما ، ومن الحوار التلغرافى القصير فى جمله والغزير فى معناه ، اى الذى يفصح عن اكبر قدر من الأفكار بشكل مكثف وموجز وموحى ايضا . هنا ترجح كفة « سليم بكرى » ، يسيطر على سير الحوار ، ويأخذنا منذ هذه اللحظة

حتى يحتل المشهد بأكمله ، فتصير حنا كخلفية له حائرة فى فهم الشواهد والحقائق عن وضع الفلسطينى ، والتى تبدأ فى التوالى فيما بعد ، والتى تراها « حنا » للمرة الاولى ، فتحدث لديها نوعا من التعريب المفاجىء والدهش .

وحين يتجول « سليم » فى احياء القدس القديمة — دلالة على انتسابه اليها — يكتسب المشهد حيوية خاصة نابعة من خصوصية المكان ، فتدب فيه الحركة بنعومة ودونما اقحام ، فنرى من خلال عيون الكاميرا — عيون سليم — فلسطينية الحى ، الناس وشكل الحياة ، كل هذا مضفورا بترانيم موسيقى عربية ، همهمات الباعة وأصوات نساء — وهناك أيضا عامل يطرق النحاس ، أطفال يلعبون ، صوت طبلة فلسطينية ، ترتيل قرآن ، ومقطع من أغنية « الشيخ امام » : « اذا الشمس غرقت فى بحر الغمام ، ومدت على الدنيا نور الظلام » .

من دلالة المعنى فى هذه الكلمات ، واختيار « الشيخ امام » كصوت معبر عن الثورة ، من هذه البانوراما العريضة لاستعراض شكل الحياة ، ومن هذه التفاصيل الكثيرة الموحية ، يتضح للمشاهد ان كل لقطة — رغم خلوها من الحوار المنطوق — تقول شيئا ! ، تقول بالايماءة ، بالجملة الموسيقية وبالايحاء . فهنا يخاطب جافراس مشاهده بلغته الخاصة — لغة السينما الخالصة — حيث تتحول الفكرة المجردة الى المرئى والمسموع . اى أن فكرة (الأرض لأصحابها) تترجم فى الفيلم الى مظاهر متنوعة من الحياة يراها المشاهد فى حالة استمرارها .

ثم يستمر الحوار الذى بداه المخرج بنفس التكثيف الايمائى ، فيعرض للجانب المأساوى من الظاهرة ، حين ينتقل سليم الى المخيمات المهجورة والتى أخليت تماما من أهلها لتقام محلها مستوطنات جديدة ، فتهيمن على المشهد آنذاك لحظات ثقيلة من الصمت المعبر ، تدل على استلاب الروح والحياة من هذه الأماكن الشاغرة . ولكننا نجد ، رغم الصمت العرضى الذى يجتاز المشهد ، ان سليم بتواجده الحى فى هذا الفضاء هو همزة الوصل والخيط الدقيق الذى يصل هذا المكان بما قبله من الأماكن الحيوية فى القدس القديمة ، كما تجرى بوجوده أيضا عملية مزج الحيز المكانى المرئى بالتاريخى اللامرئى — المحكى — وتجسيده كتجربة ذاتية فردية ، وجماعية تخص شعبه فى آن واحد .

يتوقف « سليم » خلف الجدران المهدومة ، يقطع الحدث ، يخترق حاجز الصمت متحررا منه وكأنه يتوجه بحديثه الى المشاهد الجالس فى صالة العرض — وحنا مازالت خلفية خارج الحدث — تجرى

الكلمـــات على لسانه كشريط وثائقى عن تاريخ هذه الأرض وعمن كانوا يعمرونها ، فنجد أن تجـواله عبر هذه المســاحا تتبانصوت والصــــورة يشير الى جسامة تناقضات الواقع ، كما يستشرف نبوءة الولادة والعودة الى الأرض التى تم استلابها .

فى هذه المشاهد الدرامية ذات البعد التسجيلى(٦) نجد أن « سليم بكرى » هو البطل دون منـــازع ، وان كل محـــاور الفيلم ــ فيما بعد ــ تتوازى وتتقاطع لتلتقى معـــه فى النهـــاية ليس بصـــفته الفـــردية ، بل كحالة شاملة لهـــا دلالتها السياسية التاريخية . أى أن سليم بعـــودته الدائمة ــ رغم الطرد والمنع والسجن ــ الى أرضـــه الكائنة فى قلب فلسطين المحتلة ، والتى تم الاستيلاء عليهـــا قبل العـــام ١٩٤٨ ، قـــد أصبح « نموذجا » للفلسطينيين بعامة ، أولئـــك الذين مازالوا متمسكين بالأرض ــ رغم الطـــرد والتشتت . كل هذا يكشفه الفيلم حين يستعرض « سليم بكرى » مراحل نزوح عائلته ــ كأى عائلة فلسطينية ــ من قرية فلسطينية (كفر الرمانة) ، ثم الى مخيم على حـــدود فلسطين ، وصولا الى مخيمات لبنـــان ، فتتطابق هذه المراحل مع ملحمة النضـــال التاريخية التى مر بهـــا الشـــعب الفلسطينى فى ترحاله المستمر والذى لم ينتهى حتى الآن .

ــ المدعى العـــام الاسرائيلى ــ

أما شخصية « اشعيا » ــ المدعى العـــام الاسرائيلى ــ فتتبلور من خلالهـــا صفات اليهودى الصهيونى بأجلى صورها ، ســـواء فى علاقتـــه بذاته أو علاقاته مع الآخرين . فمن الناحية النفسية ، نجد أن شخصيته تتسم بالتعصب والعزلة الفـــردية واختـــلال التوازن الناشىء دوما عن استحالة تحقيق ما يريد ــ لأن ما يريده غير قـــابل للتحقق بالفعـــل ــ وعدم التلاؤم مع محيطه ، واعتبار الآخرين أعـــداء له حتى يتم الاستحواذ عليهم أو سحقهم . فعلاقته بحنا تأخذ شـــكل المطاردة والملاحقة المرضية. نلاحظ ذلك من نظراته القلقة المتوجسة ، وتصرفاته المريبة ، والرغبـــة فى الحصـــول عليها بأية وسيلة .

يتعرض المخرج بالتحليـــل الدقيـــق لأبعـــاد هذه الشخصية المركبة لتتكشـــف مناطق اعتواراتها وتشوهاتها الداخليـــة ، وهـــو يفعل هـــذا بحساب دقيـــق ودونما انفعال زائد ، فلا تبـــدو مظاهر القلق والعدوانية التى تميز سلوك هذه الشخصية على أنهـــا « حالة » مرضية هستيرية فحسب ــ وكأنه مريض فى مصـــح عقلى ــ بل يتم الافصاح عنهـــا : كتيار

داخلى متصل من الانفعالات والمشاعر العميقة التى تتجسد بأدق وابسط الايحاءات ، والتى ترد أيضا فى باقى الشخصيات الصهيونية — كالبروفسيور والمحامين الآخرين ... كمرادفات للشخصية الاساسية — تعمق من تأصل صفاتها « كنموذج » شديد الخصوصية ليهود اسرائيل . لذا كان المخرج مقنعا فى تصويره لهذه الشخصية بجعلها تنمو وتتحرك وتكتسب سماتها الخاصة . **فلم يسقطه فى جمود النمط الجاهز للفاشى المتطرف ، ولا هو جعلها حالة فردية « شاذة » ليس لها مثيل ،** مما جعل المشاهد يكتشف ملامح الشخصية شيئا فشيئا . حتى وصلت الى ذروة تبلورها فى مشهدين متوازيين ومتشابهين مكانيا . فكلا المشهدين مصور فى المطار بايقاعه الصاخب ، وفى كليهما الزوج (فيكتور) هو القادم ، حاملا حقيبته الصغيرة ، آتيا لنجدة أصدقائه !

ونرى ان المشهد الأول يأخذ الشكل الكلاسيكى : الزوجة تنتظر الزوج القادم . والعشيق يتلصص تأكله الغيرة . ومن الممكن أن يبدو هذا وكأنه مشهد عادى يعبر عن مشاعر الغيرة لدى أى رجل وفى أى مكان . ولكن الفيلم يتجاوز هذا فى تحليل أعمق للشخصية ففى لمحة خاطفة حين يسأله النادل — أشعيا — « عمن يبحث » ، نكتشف ان له — أى للأخير — عملا آخر يضطلع به غير عمله فى حقل القانون ، وهو انه ذو صلة وثيقة بأجهزة الأمن الاسرائيلى (كمخبر على سبيل المثال) !!

اذن فمشاعر التجسس والتلصص على الآخر لم تكن وليدة مجرد علاقة ثلاثية برجوازية (الزوج — الزوجة — العشيق) ، ولكنها مرتبطة بما هو اعمق وأكثر دلالة فى شخصية الصهيونى بشكل عام .

أما المشهد الثانى فهو تكرار ساخر للأول ، لأن العشيق هو الذى ينتظر الزوج هذه المرة ! ... أى أن « اشعيا » فى سبيل مصلحته لا يأبه أن تكون له صلة منفعة صريحة بفيكتور (الزوج) ، بل ويعرض طفله للتبنى من قبل الزوج « كسلعة » . ونراه يتدم على هذه المساومات بطفله ورجولته وكرامته ليس فقط بدافع الاستيلاء على حنا ، بقدر ما هو احساس بالخطر لوجود سليم بكرى واستحواذ الأخير على اهتمامها . فى هذين المشهدين نجد فى تشابه عنصر المكان والجو النفسى وتكرار ذات الشخصيات (أو بعضها) توظيفا دراميا دالا على دوافع شخصية المدعى العام وتعميقها من أجل كشفها من الداخل .

كما نجد ان اختيار « المطار » بالذات كمكان لتصوير محور العلاقة الثلاثية (اشعيا — حنا — فيكتور) له أسبابه ودلالاته : منها أن جو المطار بايقاعه الصاخب وتوتره يمثل معادلا لتوتر الشخصيات

فى علاقاتها ببعضها ، ومعبرا عن محتوى وسمات تناقضاتها . وبالتــالى يمكن اختزال هذه الانفعالات والعـــلاقات وتكثيفها فى صيغ تعبيريــة ـ سينمائية ـ صامتة مع خلفية مصطخبة كلغـــة « الايماءات » على سبيل المثـــال ، فتعبير الايماءه بمثابة التعنيق الحاد على الشخصية وعلى موقفها من الشخصيات الأخرى بشكل قــوى ومكثف . وهنـــاك سبب آخـــر فى اختيـــار المـــكان ـ المطـــار ـ كمحرك للأحـــداث فى هذه المشاهد هـــو دلالته على العجز الداخلى لشخصيتى (اشعيا ـ حنا) وانتظارهما للحل الذى يأتى دائما من « الخارج » وعدم اللجوء لذواتهما ـ أى للداخل ـ كامكانية حقيقية للحل . هذا فى المشهد الأول ، أما اختفاء « حنـــا » من المشهد الثانى فهو يشير الى لجوئهـــا لحل آخر ـ وبالتالى اختفائها من المكان دلالة العجز ـ حيث يظل اشعيا ، يقف ، يقف وحـــده فى المطـــار ـ معزولا ـ متسولا على أبواب الحل الخارجى ، وفى الوقت نفســـه عدائيا متآمرا على الداخل (على حنا ـ سليم) . اى أن هذا المشـــــهد يشير الى التناقضات الصارخة فى شخصية اشـــعيا ويلخص أسلوبه فى النظـــر الى مشكلاته وطريقة حلها ، فالعجز والعزلة من جهة فى مقـــابل العـــداء والتآمر من جهة أخرى هما وجهـــا العملة التى تتمحور حولهـــا شخصية « اشـــعيا » .

ـ محور (اشعيا ـ سليم) وخلفية تاريخية) ـ

اما موقف اشعيا من سليم بكرى فهو ليس موقفـــا شخصيا بالأساس اى أن عداءه تجـــاه سليم لم تفجره تناقضات الشخصية من خـــلال فعلها فى الحدث ، ولكنه موقف موجود وسابق على الأحداث (كموقف تاريخى مسبق وموجود) وهذا هو البعد الملحمى فى الفيـــلم . فكون سليم عربى ـ فلسطينى (اى هذه الهـــوية بحد ذاتهـــا) هو الذى يدفع اشعيا الى ان يراه بمنظور « العدو » الذى لا يستحق منه الا القتل والابادة ـ هكذا بتعصب وبدون أدنى تأنيب للضمير . وهذا الموقف الاحادى الجانب فى الشخصية لا يمكن تفسيره ـ فقط ـ بفعل سليم فى اطار حـــدود الفيلم (اى انه اتى فقـــط للمطالبة ببيته) . ولكنه ناجم عن خلفية تاريخيـــة ممتدة ومتشعبة الجذور ـ كما أشرنا سابقا ـ أيصبح كره اشعيا لسليم وسعيه فى الانقضاض عليـــه تعبيرا عن صفة جامعـــة عامة لهذا التجمع الفريد فى تكوينه ـ اى الكره التاريخى للتجمع الاسرائيلى تجـــاه الشـــعب الفلسطينى بكل اسبابه ومبرراته . وهكذا يدعو الفيلم الى النظـــر فى هذه العلاقة مجددا .

اذن فشخصية « اشعيا » وباحتوائها على اكثر من جانب يتم لهــا التحقق والانتقال الى مستوى التعميم ، اى بوصفه « نموذجا » دالا على حالة اشمل . فنلتقى به فى البداية كفــرد له مشكلاته الخاصة (فى علاقته بحنا) ، يستمر الفيلم بتعريف هذا الفــرد بوظيفته التى تشــكل جــزءا من كيانه الاجتماعى « كمدع عام » اى انه يمثل نوعا من السلطة ، (السلطة القانونية) ، ثم بتواطئه مع المؤسسة القمعية البوليســية يتضح التقاء (القمع القانونى بالقمع البوليسى) فى علاقة حميمة ومتاصلة. وفى النهــاية تتكشف ، بعدوانيته غير المبررة تجــاه سليم ، احدى أهم مقــومات الشخصية (أى أصوله العنصرية) لتكتمل بهذا سمات النموذج. وبهذا الاكتمال ايضا ، يتم له الالتقــاء الــكامل مع النظــام (اى السلطة الأم بكافة مؤسساتها كمؤسسة صهيونية) . وهكذا نستطيع ، ومن خلال شخصية اشعيا ، التعرف على النظــام ونضع يدنا على مناطق الخلل فيه وعلى عدم شرعيته لأنه فى النهــاية احد ممثليه والمحافظين عليه بضراوة .

ـ فيكتور بونيت ــ الزوج ــ

وحين نأتى الى الزوج ، نلمس فيه هذه الشخصية المبرمجة بأفعالها ومشاعرها ، المائلة ــ بشــــكل ما ــ للقياس ، فكل الأمور محــــددة بالنســبة له ، لا تبدو عليــه مظاهر القلق ، ولا يشكو من مشـــكلات تخصه بل يأتى لحل مشــكلات الآخرين (حنا ــ اشعيا) . انه الغــرب الذى تلمس اســباب استقراره منذ زمن بعيد ويرى اصدقائه (فى اسرائيل) كامتداد له ــ من منظور وحــدة المصالح والغــايات ــ ومن هنا ينشــأ موقفه المتعــالى رغم تصويره بمظهر المتساهل الليبرالى . فنجده يتحدث مع حنــا ــ عن عشيقها ــ بحيادية تكاد تخلو من المشاعر ، ثم يلتقى مع هذا العشيق فى نقاش بارد حــول حنا ومشكلة طفله منها ... ثم يتم الاتفــاق فيما بينهما ــ وبنفس البرودة ايضا ــ عن كيفية انقــاذها من تورطها مع سليم بكرى . هــذا لأن التناقض بينهما ، اى بين « فيكتور ــ اشعيا » هو تناقض ثانوى يتم تجــاوزه حين يلتقيا بعــدو مشــــترك هو « سليم » .

أما عن علاقته « بحنا » ، فالجو يومىء من ظاهره بأن هنــاك ثمــة صداقة بين الزوجين المفترقين ، وان حنــا هى التى تتحــكم فى شــكل العلاقة ، ولكن اذ نتفحصها بعمق ، تتكشــف عن جانبها الحقيقى ، وهــو انهــا علاقة وصاية من جانب « فيكتور » (كطرف قوى مســتقر ماديا ومعنويا يمثل الغرب) تجاه « حنا » (بما تمثله الشخصية اليهــودية ــ كطرف أضعف) محتاج دائما الى بسط حماية الآخر عليــــه) . هــذه الوصاية ــ كما يبدو من الفيلم ــ تتعدى حــدود الروحى والمعنــوى

الى الوصاية المادية الصريحة . نرى هذا فى مشـهد زيارة فيكتـور الأولى لاسرائيل ، وهـو يعرض على حنا آلاف « الدولارات » ـ بهـدوء وكنوع من الواجب ـ ثمنا لتخليها عما يشغلها (أى عن قضية سليم) . وحين ترفض حنا يتهمها بالجنون ، ويجد فى دفاعها عن قضية خاسرة مجرد تورط ، لا يعـدو أن يكون كما يقـول : « من قبيل الدراما السخيفة التى تفقدها سحرها وأنوثتها » !!

نلاحظ هنـا الدلالة الرمزية « لعملة الدولار » التى تتداخل بشـكل وثيق فى نسيج اسرائيل وتكوينها . وأيضا كدلالة على نظـرة الغـرب فى « تشييء » البشر والعلاقات وتحويلهم الى سـلع قابلـة للشراء والمساومة .

وبهذا يعكس « فيكتور » مفاهيم ومواقف محددة : الأول موقفـه من حنـا ـ اشعيا ... بالنسـبة لحنا كصديق منقذ وكوصى عليهـا (وهذا موقفه المعلن) .. ثم موقفه المتعاطف ـ والمتآزر ـ من اشـعيا فى عدوانيته ـ غير المبررة ـ تجـاه سليم (وهـو موقف غير معلن) ؛ وعـدم الاعلان عنه لا يعنى نفيه او شجبه ، بل اخفـاءه وستره خلف قناع الغـربى الهادىء المتحضر !!

اما موقفه من القضية الفلسطينية فهو موقف الغرب المتجـاهل لهـا باعتبارها قضية هامشية ـ دراما سخيفة ـ لا تستحق اضاعة الوقت الثمين ، هذا الوقت الذى يقاس « بالدولار » أى بمنطق الربح والخسارة. فما بين الانكار والصمت يتراوح موقف فيكتور من القضـية الفلسطينية ـ كقضية شعب ـ وليس كأرض له فيهـا اغراض اخرى !

حول هـذه الشخصيات الرئيسية ـ سالفة الذكر ـ تتشكل محاور الصراع المعبر عن واقع النزاع الفلسطينى ـ الاسرائيلى فى زمننا الحاضر. كما وان هناك محورا آخر ـ ماثل طول الفيلم ـ يضم فى ثناياه كل هـذه المحاور ـ يحتويها ويشكلها ـ وهو علاقة مجمل هذه الشخصيات بالمكان/ الأرض كحقيقة جغرافية وتاريخية واجتماعية .

ولقد رأيت ان اتوقف قليلا عند « المكان » لمـا له من أهمية بالغة ، واثر فاعل فى تحريك الأحداث . فكما يجسده الفيلم هو المادى الملموس، الايحاء والرمز ، المكانى والزمانى فى آن واحـد .

ــ شخصية المكان / الأرض :

المكان فى « حنا . ك » له أكثر من بعد . احدها هو المتخيل الدال على هوية الشخصيات والداخل فى نسيج علاقاتها والمكون لطموحاتها ورغباتها. « فسليم بكرى » يبعد دائما عن الأرض ــ ارضه ــ ولكنه يعود اليها . « وحنا » تهاجر اليها كأرض استيطان جديدة ــ فيها تحلم بتحقيق الرغبات المستحيلة ــ والمدعى العام يضع عليها اليد بالقانون وبالسلاح لأنه اذا افتقدها فقد مبررات وجوده ، « وفيكتور » يأتى اليها كنوع من الوصاية ــ معنوية ومادية ــ اى وصاية الغرب وحمايته لها كجزء من نفوذه . فكل منهم يحلم أو يرغب أو يدعى أنها له . هذا من ناحية تجسيدات المكان ودخوله كعنصر من مكونات الشخصية والمحدد لهويتها . أما عن البعد الآخر فهو الواقعى ــ التاريخى ذلك المرئى والملموس . انها فلسطين ــ الأرض التى عاش فيها العرب الفلسطينيون بحكم مولدهم ، ثم سلبت منهم واحتلها آخرون . ولقد اختار المخرج مدينة القدس لتكون تعبيرا حالبا عن تشابك الأبعاد ، وتقاطع الرؤى ، وتعدد الاحتمالات . فتخرج المدينة عن حدود كونها مجرد مدينة ــ اى مدينة ــ الى التعريف بها كمكان يمتلك مقومات شخصيته ، وخصوصية تفرده بين مدن العالم اجمع. فتظهر مدينة القدس بتراثها العميق ، وبأحيائها القديمة الممتدة فى عمق الزمن ، وبهذا المزج المتفرد بين أجراس الكنائس مع صوت آذان الفجر معلنا انتهاء مشهد أو بداية آخر . وهى أيضا مدينة القدس بصور الاحتلال المشوه لملامحها . بتلك السجون الخانقة التى يقاد اليها شباب رافعين أيديهم بعلامة النصر . « بسارينا » البوليس الاسرائيلى تزعق فى انحائها معلنة عن وجودها الشاذ . بمشاهد تفجير البيوت والعنف اليومى . بهذه المستوطنات حديثة الصنع ، فنراها كتجمع غريب من البنايات المتشابهة المتراصة وكأنها ثكنات حربية .

بهذا الحضور الطاغى للمكان والذى يفرض نفسه على حواس المشاهد وعقله ، تتجلى مدينة القدس بكل تناقضاتها . وبين صفتى الأصالة والتشويه تتذبذب الايقاعات وتتولد الايحاءات وتطرح الأسئلة . فيتكشف الخيط الدقيق الفاصل ــ والذى يتغلغل بين دقائق العمل بمكر وتقنية راقية ــ بين الأصيل والزائف ، بين الممكن والمستحيل ، بين الموجود وما يفرض نفسه على الوجود .

ــ الوعى ومفهومه الاجتماعى ــ السياسى . . ــ

يتضح مما سبق ان الفيلم يطرح مجموعة من التساؤلات يضمها اطار رحلة « حنا » من خلال تطور وعيها بالقضية الفلسطينية . فهل

نفسر نضج وعيها بأنه نتاج تراكم وعى فردى ذاتى ؟ .. وهل يكفى ارجاعه بمعادلة بسيطة الى وجود الجانب المضىء والباحث عن الحقيقة فى شخصيتها ، ثم التحام هذا الجانب بقضية لها نفس البعد ، الا وهى قضية سليم بكرى متحملة فى سبيلها كافة الأخطار الناتجة عن ذلك ؟ ..

اذا انتهينا الى هذا التفسير — وحده — فسنحصر أنفسنا بالحتم فى اطار التحليلات السيكلوجية الضيقة ، ولكن الأهم من ذلك هو **ان قضية النزاع العربى — الاسرائيلى تحكمها قوانين عامة ، تشتمل ايضا على خصوصية الحياة داخل فلسطين المحتلة وعلى نوعية الصراع الدائر فيها** . حيث يأخذ الصراع شكله اليومى — كما أشرنا سابقا — متسما بأبعاد طبقية وحقوقية مباشرة . اذن يبقى دائما الجانب النفسى — مع عدم الغاء أهميته — هامشيا وعابرا .

لذلك فاذا تناولنا مفهوم الوعى وتطوره بنهج مختلف ، فسننتهى الى ان وعى **« حنا . ك » هو بالأحرى وعى اجتماعى — سياسى نشأ كنتيجة لصراعات بين العنصرية الفاشية للقوى الصهيونية من جهة ، وبين قوى معادية للنظام الاسرائيلى — قوامها الأساسى الفلسطينين — من جهة اخرى . وفى السنين الأخيرة على وجه التحديد ، نتج عن هذا الوعى ظهور مجموعة من اليهود العلمانيين والاسرائيليين داخل فلسطين المحتلة ، من اولئك الرافضين لعنف ووحشية اسرائيل والفاقدين ولاءهم للمؤسسة الصهيونية . ولكن لا يمكن اغفال ان هذه القوى لم يكن لها أن تصبح مؤثرة — بحكم تركيبتها واصولها — الا من حيث ارتباطها بشكل وثيق بالقوى والجماهير الفلسطينية** . ومن ثم نشأ شكل آخر فى التعامل مع القضية الفلسطينية . وهذا المفهوم الجديد الذى طرح نفسه على العالم لم يكن له أن يظهر بهذه القوة الا بعد كارثة «حرب بيروت» . **ولنلاحظ انها نفس الفترة التى بدأ فيها العمل بالفيلم . فقد ظلت الفكرة تتردد — ولأكثر من عشر سنوات فى رأس جافراس ، اتفق بعدها مع** فرانكو سوليناس على عمل فيلم عن الفلسطينيين . ثم زار سوليناس بيروت وعاد حائرا « لقد سحر بهذا النوع من المدن التى هى فى حالة حرب ، وسحر بالمخيمات التى زارها ، وبالأوروبيين الذين يعملون مع **الفلسطينين فى المخيمات » (٧) .**

وهكذا فقد اعيد النظر مجددا فى المشكلة الفلسطينية فى مرحلة « ما بعد بيروت » داخل وخارج ملسطين المحتلة .

اذن كيف استوعب كوستا جافراس هذا المفهوم الايدلوجى للوعى ؟. **وكيف جسده من خلال مفردات وصيغ فنية بعيدة عن الانشائية ، وعن**

لغة المنشور السياسى ؟ وبالأخير ، ما هو شكل العلاقة بين العمل الفنى والواقع الاجتماعى الذى افرز هذا المفهوم ، اى مدى اقترابه او ابتعاده عن الحقيقة ؟ .

بالعودة الى الفيلم سنحاول تتبع هذه الرحلة ، ليس بهدف تلخيص ما تبقى من مشاهد ، انما لتحديد عناصر الارتكاز فيها . فكل مشهد انما يمثل مرحلة من مراحل التطور على مستوى الوعى ، وبناء الحدث،وحجم التساؤل المطروح . كما نرى ان المشهد باستقلاله النسبى ونقصه النسبى يشكل وحدة عضوية فى ترابط وثيق بما يسبقه وما سيليه من مشاهد ، ليقدم فى النهاية رؤية كلية لرصد الواقع ــ كما هدف اليها المخرج ــ فى زمان ومكان محددين .

ـ البــــداية ـ

فى البدء يتوازى عجز « حنا » فى اتخاذ قرارات مصيرية فيما يخص قضاياها الخاصة ، مع قصور نظرتها ــ كمحامية ــ لرؤية طبيعة القوانين التى تعمل من خلالها ، والحكومة اساسا بأطر وشروط الطبقة المسيطرة . وحين التقائها بقضية سليم ، تصطدم بديماجوجيه هذه القوانين وضلالاتها . ومع لحظة الاصطدام الأولى تتولد الدهشة ، تلك التى قادتها الى بدايات طريق الوعى والمعرفة .

خريطة جديدة لاسرائيل !!

فى مشهد بحث « حنا » عن بيت سليم بكرى ، تصل الى مشارف القرية الجارى البحث عنها ، حيث تسأل جندى الحدود عن قرية « كفر الرمانة » . يجيبها الجندى ان « لا وجود هنا لقرية بهذا الاسم » وان القرية القريبة هى « كفار ريمون » . وحين تصر حنا على المسمى الحقيقى للقرية والمدون فى ملف سليم بكرى ، ينصحها الجندى ــ ببساطة مفرطة ــ ان : **« تحتفظ بخريطة جديدة لاسرائيل »** .

نلاحظ من الحوار السابق ــ المتعمد بدقته وايجازه ــ ان عديدا من الأسئلة المتلاحقة ستفرض وجودها تبعا لذلك عن : لماذا يتغير اسم القرية وشكلها وليس موقعها الجغرافى ؟ .. وهل هى القرية الوحيدة التى تغيرت ؟ .. بواسطة من ؟ .. ولمصلحة من يتم هذا التغيير ؟ ...

طبيعة الاستيطان الجديد :

يتم التأكيد على اكتشاف حنا الأول وهو الغاء واستبدال اسم القرية الفلسطينية فى المشهد التالى مباشرة ، حيث يطرح تساؤل جديد ،

يعد فى الوقت نفسه اجابة على سابقه ، وهو : **من هم أولئك القــادمون الجدد الذين سيعمرون هذه المدن والقرى المسلوبة ؟؟ .**

يتم هذا عبر التقاء « حنا » بعائلة روسية مهاجرة حديثا لاسرائيل، فتسأل « حنا » السيدة عن القرية القديمة ، وعن العرب الموجودين فيها. ترد الأخيرة بغياب وجهل تام « وهل هناك قرية قديمة ؟ » ، اما العرب فلا وجود لهم هنــا .. تندهش « حنا » مرة أخرى من هــذا الاكتشاف المفاجىء ، ويلاحظ المشاهد الايحاءات الدقيقة فى الحوار والتى تشير الى **ان اولئك المستوطنين من مختلف الجنسيات والثقافات لا يعرفون شيئا عن الأرض المهاجر اليها سوى انها مكان خال ، وانهم قد اتوا من بلادهم البعيدة ليزرعوا فيه ثقافة جديدة ، وتاريخا وقيما مقدسة وفقا لمشــيئة الرب !!**

انكار « الوجــود » !!

فى المشــهدين السابقين ، من رد الجندى غير المبالى ـــ والمدرب جيدا ـــ « ان لا وجود لقرية بهذا الاسم » ثم رد المهاجرة الروســية : « ان لا وجود للعرب هنا » نلاحظ ان ثمة ارتباطا وثيقا بين كلا المعنيين. فكلاهما يحوى كلمة « وجود » مســبوقة « بلا » التى تنفى ما قبلها . الأولى تخص « المكان » والثانيــة تعنى « البشر ـــ السكان » . وان الأرض وسكانها هما الشرطان اللازمان لانتــاج الحياة ـــ أى حيــاة ـــ فى هذا الكون . وعلى هذا فالاستلاب كما نراه هنا هو استلاب مزدوج وحقيقى أيضا ، وليس على ســبيل المجاز . فهو استلاب حقيقى لأنه يشمل الأرض والهوية معا ، لذا فهو يلمس صلب الوجود الانسانى . والسؤال هنــا : هل من الممكن ازالة « الآخــر » من الوجــود بمجرد انكاره ؟ !

فالرد الأول يلخص ما يقــوم به التجمع الصهيونى من تخطيط واع ومنظم لتغيير وازالة شكل واسماء مدن فلسطينية الأصل والاسم بأخرى عبرية الاسم فقط !! وبهذا تضيع وتندثر هويتها الحقيقية ـــ أى فلسطينية الأرض ـــ وتصير فى الوقت نفسه ملائمة للاســتيطان الجديد .

أما رد السيدة ـــ (الغريبة عن هذه الأرض) ـــ بأن لا وجود للعرب (وهم السكان الأصليين) ، انمــا يعكس الصراع على ذات المكان ، وهــو صراع وجود

بالاساس ، اى ان هناك « وجود » استيطالى عنصرى ، قائم على محو « وجود » فلسطينى عربى على هذه البقعة من الأرض .

« لا أعبد ما تعبدون ... » وتحريف « اللغة » :

فى هذا المشهد – وهو استكمال لحلقات البحث السابقة – يتصاعد الايقاع الى ذروته باكتشاف حنا لبيت عائلة سليم ، وانه – اى البيت – قد تحول الى متحف !! والمشهد محورى وهام للغاية ، فحين تتبع وحداته ، نرى فى بدايته حنا وفيكتور وهما يتجولان مع السواح فى المتحف – البيت – بينما تتقدمهم سيدة اثرية كدليل سياحى ، تصف لهم عدد حجرات المنزل ، وعدد النساء والأطفال الذين كانوا يسكنونه – « وهم كثر كعادة العرب فى الانجاب » – ثم تتوقف الكاميرا عند سورة قرآنية مكتوبة على أحد المداخل . تقول السورة الأصلية « قل يأيها الكافرون لا أعبد ما تعبدون ، ولا أنتم عابدون ما أعبد .... » .

وحين تقوم السيدة بترجمة الآيات للسواح الأجانب – القادمين لرؤية الآثار المقدسة : – تردد كلمات لا رابط لها ولا معنى ، ولا تمثل حقيقة السورة الأصلية فى شىء ، وتاريخيا ترجعها الى : « انها أحد آثار القرن الخامس البيزنطية ! » اى قبل ظهور الاسلام بوقت طويل(٨) . واختيار المخرج لهذه السورة بالتحديد له دلالة بالغة الأهمية حيث تعكس موقفا سياسيا وثقافيا للقوى المتصارعة فى اللحظة المعاصرة . كما أن تحريف السيدة الدليل – لما ورد فى الآيات لم يأتى اعتباطا ولا عن جهل من المخرج بتاريخها الحقيقى – كما زعمت الجمعية الصهيونية بصدد تحليلها لأخطاء الفيلم(٩) . ولكن هذا التحريف المقصود – والمتعمد – انما يحمل معنى موازيا لاستلاب الشعب الفلسطينى لثقافته وتشويه تراثه . والذى يعد القرآن بلغته ومعناه تتويجا لها . وهو كما نرى استلاب من نوع آخر له خطورته ومغزاه .

كما وان هناك مقصد آخر يظل ملوحا به خلف المشهد برمته ، وهو محاولة الايهام بان الثقافة العربية الاسلامية قد انمحى وجودها داخل هذا البلد .. ويتم التعرض لها فى الوقت الحاضر كثقافات متحفية – اثرية منقرضة . وهذا بالتالى يثبت أركان الأيدلوجية الصهيونية السائدة .

ورغم ذلك لا تتوقف رؤية المخرج عند هذا الوضع الذى يتسم ظاهريا بالجمود والثبات ، ويبدو ابديا من شدة وطأته ، بل يرى –

جدليا — نسبيته ، كما يرى امكانيات الواقع المتاحة وليست المتخيلة فحسب . حتى اقسى مظاهر العنف — مهما تكن مدة ثباتها . لابد وأن يتم تجاوزها كمرحلة جمود وتخلف . من هذا المنظور أجرى المخرج صياغات سينمائية فى تواز وتقاطع مع كافة اشكال الاستلاب التى جسدها الفيلم. فنجده يقتطع صورا حية مكثفة من نسيج الحياة الفلسطينية فى احياء القدس القديمة دلالة على تشابك الحياة وتعقدها، وانها لا يمكن ان تمحى من الوجود بمجرد « وعد » أو « اتفاق » . وفى مكان آخر يضع العنف الاسرائيلى مباشرة فى مواجهة التلاحم الانسانى ، وهذا فى مشهد تعبيرى صامت مع بداية الفيلم ، حيث تلتقط الكاميرا صوره لتفجير بيت فلسطينى — وكأنها وثيقة مقتطعة من سياق زمنى سابق ، ومتكرر — وفى مفارقة مدهشة تنتقل حركة الكاميرا مباشرة من التفجير كدلالة على العنف الى حشد من الفلسطينيين رجالا واطفالا ونساء ، تقترب الكاميرا اكثر فاكثر ، فتتلاحق الوجوه ، وتتلاصق الأجساد فى كتلة بشرية واحدة — متوحدة — لا نلمح منها سوى عيون مفتوحة ، خالية تماما من اى تعبير — يتم عن خوف — الا من هذا الادراك الرهيب والصمت المتحفز . ثم نتقابل أيضا بهذا التوازى فى المشهد الأخير حين يقوم « سليم بكرى » بقراءة صحيحة للسورة القرآنية التى تم تحريفها آنفا ، فيزداد صوته وضوحا وتركيزا لا يحتمل شكا أو ترددا . وبذلك يلقى بالضوء الساطع على القائل والمقولة فى آن معا . كادراك من المخرج ان الفلسطينى فى النهاية هو المعنى بالحفاظ على ثقافته ولم تراثه المهدد بالاندثار .

— الرؤيا — البحث :

ثم نعود الى مشهد البحث — بحث حنا فى بيت سليم وليس عنه هذه المرة — حيث يستكمل المشهد فى اهم اجزاءه ، فحين تلمح حنا صورة معلقة على جدران احدى الغرف ، تنتقل حركة الكاميرا من صورة أم سليم وهى تحمل صغيرها الى وجه حنا فى لقطة مقربة مضاءة، تظل تقترب حتى يغمر الضوء وجهها بالكامل . وهذا الانتقال المفاجىء انما يحمل المشاهد على اليقظة والتنبيه الى الحدث التى تزداد حدة توتره بتصاعد موسيقى ناى حزينة توحى بالالتقاء الوجدانى بين «حنا» وموضوع بحثها . وبأن هذه اللحظة هى احدى لحظات الاشراق الحقيقية للوعى . تستكمل حنا ادراكها فى تسارع خطواتها باتجاه الأرض الفسيحة خارج البيت لتتوحد مع اكتشافها بالكامل . وتركيبة المشهد — بهذا الشكل — تفتح امام حنا — وأمام المشاهد — عالما حقيقيا . فلأول مرة تخرج حنا من ذاتها المغلقة، من رموز عالمها القديم — من علاقاتها المتفسخة بماضيها وبزوجها الذى خلفته مع السواح — لتتبع صوتا حقيقيا . هذا الصوت تجسد فى صورة « فلاح فلسطينى » يلبس جلبابا وكوفية فلسطينية ، ممسكا عصاه ليشير

الى الأرض ، الى الزرع والاشجار — وبلهجة فلسطينية — يردد : « هون كفر الرمانة .. » .. « هون كفر الرمانة » — تلتقط هنا صورته وصوته، ويتحول المشهد الواقعي الى تكثيف شعري بالغ الايحاء ، فتنتقل حنا من الدهشة الى اقصى الانتباه ، وتسير خلفه متتبعة خطاه . ثم يبتعد المشهد ويثبت كصورة فوتوغرافية في ساعة الغسق ، او كلوحة فنية اشبه بحلم . ولكنه ذلك الحلم الموازي لانبعاث الرؤية .

— الرمز وايحاءاته —

تبقى دائما محاولة تفسير الرمز محاولة عسيرة تتعدد فيها الاحتمالات ، وفي السينما تعتمد على علاقة المخرج والمشاهد بالعمل الفني انطلاقا من واقع وظروف وثقافة كليهما . وتظل في النهاية الجزعة الكثة حيث استعمال الرمز سحرا خاصا بالعمل ذاته لا يسبر غوره سوى رؤيته والتفاعل معه بالحواس والعقل ومكونات الوجدان في كل واحد لا يتجزأ .

ولأن الرمز في السينما يعتمد على صورة مشابهة من الواقع — اى واقعية الرمز — لذلك فالفلاح الفلسطيني رمز دال ، وهو في الوقت نفسه كيان مادي واقعي ، أي انه رمز دال على ذاته .

وربما يعيد لنا الفلاح الفلسطيني صورة المنادي القديم ... او المعلق على الأحداث او بمعنى آخر احياء لصوت التاريخ الحقيقي كمورونث ايجابي مشترك . فهو لا يتجه بندائه الى حنا — على وجه التحديد — بل يتوجه الى العالم من حوله — أي الى صالة العرض — وفي تكراره لنفس الجملة وحدها محاولة لشد الانتباه والخروج من حالة العزلة المفروضة عليه لاحداث حالة من حالات التغريب بفعاليتها الايجابية .

كما أن بزوغ الفلسطيني من باطن احشاء الأرض انما يعبر عن ولادته منها والتصاقه بالجذور المدفونة ، وان كفر الرمانة المنادى بها بذات واصرار ، والمستلبة الاسم والأهل — هي بدون لبس او غموض — رمز لفلسطين المستلبة بكاملها . اى اننا في هذا المشهد بالتحديد نلمح لدى المخرج رؤية نفاذه عن الخفي (الكامن والمتحفز) ، والمستمر والآتي في صورة واحدة .

أما تحول « حنا » من مركز المشاهد لمرأى الفلاح الفلسطيني في بداية المشهد الى الدخول في الحدث نفسه حتى تصير جزءا من اللوحة ، فانه يشير الى رؤية المخرج لمصير اليهودي الباحث عن حقيقته.

فهو يرى هذا المصير ليس بالانخــراط فى التجمع الصهيونى ، بل بالاغتراب عنه والاندغام الفعلى بالفلسطينى وقضيته .

الجرعة الفنية فى هذه اللقطــات السريعة المتلاحقة تصل الى ذروتها كتسلسل لمنطق العمل الفنى وهى فى الوقت نفسه تشــكل محصلة لــكافة التساؤلات التى طرحت فى المشاهد السابقة ، والتى تنبىء أيضـــا عن الاجابات المحتملة لمـــا ستكون عليـــه « حنـــا » بعد أن زلزل هـــذا الاكتشاف كيانها وكان بمثابة الولادة والبعث للروح والعقل معا .

ــ الاختيـــار ــ

يتضح فى نهـــاية المشهد السابق أن « حنـــا » قد اكتمل لديهـــا التحقق من وجـــود بيت فلسطينى ، موجود فى قرية فلسطينية ، وأن هذا البيت قد سلب من أهله ، وأن المطالب الوحيد له يطـــرد دائمـــا ، وأيضا دائمـــا يعـــود !

ومن هنا تواجه حنـــا موقفاً حاسما ، ويتوجب عليها أن تختـــار ، ومنذ لحظة الاختيار هذه سيتحتم عليهـــا اتخـــاذ موقفٍ ــ واع ــ معـــاد لــكل ما تنتمى اليـــه ، وتبعا لذلك ايضـــا سيتولد الصراع بين الواقـــع المعاش ــ أى بين مصالحها وارتباطاتها كمواطنة يهودية ــ وبين وعيهـــا وضميرها . وكمحاولة لشرائها ــ وتسكينها ــ من قبل النظـــام ، وحـــلا للاشـــكال القائم ، عرض عليها حل لهـــذه القضـــية القانونية ، يتلخص ــ كما أشرنا سابقا ــ فى استبدال هوية سليم ، بهوية جديدة مســـتعارة كمواطن من جنوب أفريقيا !! هذا لأن « سليم » كما زعموا « ليس مواطنـــا من هذا البلد ، ولا من أى بلد آخر » ؟

مرحلة التـــدهور والتراخى :

امتثلت « حنـــا » لضغوط الحصار ، واختفت فترة عن زمن الأحداث الفعلى ، مارست فيها حياتها وولدت طفلها . ومن هذا الابتعاد والتراخى، أخذت تخبو قضية سليم من ذاكرتهـــا ، ولكن المشاهد فى الناحية الأخرى لم يغب عن الأحـــداث من جراء هذا القطع المؤقت ، بل ان هذا القطـــع نفسه كان مدعاة لالتقـــاط أنفاسه ، ثم التساؤل من جديد .

وعلى ذلك لم يسارع المخرج بوعى « حنـــا » فى خـــط مستقيم متصاعد ، بل من خـــلال التقدم والتقهقر قد كشـــف عن البعد الواقعى

لتطور الوعى كما سنرى فى الجزء التالى : فهى رغم مساعدتها لسليم واخراجه من السجن على مسؤليتها الا اننا نشعر وكانها متورطة فى هذا الفعل ، وقد دفعها الشك وسوء النية الى متابعته فى رحلاته وزياراته الى الأماكن الفلسطينية القديمة . وفى هذه الاجزاء بدءا من قبول « حنا » بترويضهم لها ، وابتعادها ثم تراخيها ، انما يعبر هذا بشكل ما عن افتقاد الذات والعجز والجزء المظلم داخلها والمتسق مع الظروف الموضوعية التى استولدته . وحين يتكشف لدى « حنا » هذا الاظلام من خلال احساسها بالذنب تجاه سليم ، هنا لا يعود المشاهد مستريحا تماما من جراء هذا التطهير الدرامى الذى تسعى اليه حنا . ولكنه يتوقع شيئا جديدا آخر . فاستخدام التطهير هنا ليس بمعناه الارسطى الكلاسيكى ، وهذا لأن قضية « سليم بكرى » ليست قضية فردية بالأساس ، كما ان ادراك « حنا » لاظلامها الذاتى لا يمثل سوى جانب من الجوانب العديدة التى طرحها الفيلم ، ثم والاهم من ذلك ، هو كيف يشعر المشاهد بالتطهير من الاثم — متوحدا مع بطله — ويتنفس ملء رئتيه ثم يخرج مستريحا بينما لم توجد بعد حلول جذرية للقضية موضوع المعالجة . لهذه الأسباب يسعى الفيلم الى تعميق التناقضات، وتحديد جوانب الصراع بشكل اكثر حسما ، أو بمعنى آخر لم يعمد الى المصالحة ، بل ترك الأمور لتتفجر .

— العشاء الأخير —

فى المشهد الأخير يجتمع كافة الأطراف حنا ، سليم ، المدعى العام وفيكتور . وعلى مائدة العشاء تتفجر التناقضات ، كل بمنطقه الخاص . « فسليم » يوضح الآية القرآنية المكتوبة على جدران بيته بتشديد واضح على معانيها الحاضرة ، والزوج يراقب بطريقة تبدو حيادية ، والمدعى العام ينفث سمومه الجاسوسية فى المكان . يتزامن هذا مع خبر على شاشة التليفزيون عن تفجيرات فى قرية « كفر الرمانة » التى كان يزورها سليم فى الصباح !! وبشكل معاصر يشى يهوذا الجديد بالفلسطينى لدى السلطات الاسرائيلية رافعا فى وجهه السلاح بفاشية سافرة . وبهذا تستكمل الشخصية وصولها الى اقصى مزالقها محققة واجبها بالكامل . فتطرده حنا متقززة منه حين يكشف عن وجهه الحقيقى البشع بلا أدنى مداراه . وتطلب الطلاق — للمرة الأولى — من الزوج الذى يخفى انحيازه الصامت لعدوانية اشعيا خلف حياديته الظاهرة . وفى هذه اللحظة بالتحديد — لحظة ذروة الوعى لدى حنا — تقطع كل الخيوط الواهية التى تصلها بعالمها القديم مجددة اختياراتها الخاصة ، وتكون فى الوقت ذاته بمثابة لحظة فاصلة ،

وارهاصا الاختيارات اكبر — محتملة . يخرج سليم من الباب المفتوح، قائلا للجميع انه : « لابد وان هناك حلولا أخرى » تاركا حنا لتواجه ذات العنف الذى بدأ به الفيلم .

هنا ينتهى الفيلم ، لتبدأ التساؤلات .. وبتحديد أدق . من اين نبدأ ؟ فبالاضافة الى التساؤلات العديدة التى طرحت فى ثنايا العمل ذاته والتى اجاب الفيلم على بعضها ، كما ترك البعض الآخر كنهاية مفتوحة — وكحوار مفتوح — تحتمل مزيدا من الأسئلة والاجابات أيضا، يظل هناك سؤال مازال قائما يناقش فى الفيلم خلفيته الايدلوجية السياسية .

يقول جافراس : « لقد ترددت طويلا حول عنوان الفيلم . لقد أوشكت ان اطلق عليه اسما مقتبسا من عبارة قالها « ماو » : « سرير واحد لحلمين » . « ماو » لم يقل هذه العبارة عن موضوع الأرض ، ولكن عن موضوع النظام الاجتماعى ، ولكن الحقيقة فى الشرق الأوسط هى التالية : السرير هو الأرض . هناك أرض غير قابلة للتمدد وشعبان قابلان للتمدد »(١٠) .

ماذا يقصد جافراس بهذه العبارة ؟ . هل يقصد أن السرير لا يمكن ان يسع سوى حلما واحدا ، **وان الصراع هو قانون الحياة .. يظل يعمل حتى ينضوى احدهما وينتصر الآخر — اى تتحطم علاقات وتسود اخرى جديدة — وان الانحياز هنا لا يكون لأفضلية اى من الحلمين على الآخر ، بل يصير انحيازا — واعيا ومتصودا — للوضع التاريخى نحو افق التغيير الثورى ؟**

أم ان ما يقصده جافراس هو مساواة الحلمين ، واحتمال اتساع السرير لهما معا ، اى المواءمة بين الحقائق المتناقضة والدعوة الى المصالحة ؟ . .فاذا كان التفسير الأخير هو مقصده .. افلا يصير هذا انحيازا لسلطة الاضطهاد والقمع ، وتكريسا للآلة الثقافية المضللة ؟

وفى النهاية . لا نستطيع أن نحاسب جافراس على غير ما جاء به الفيلم ، اى على الطريقة والشكل التى عالج بهما موضوعه ، وليس على نواياه — أو على ما نفترض انها نواياه . . وفى هذا الضوء — ودون احكام مسبقة — اذا اعدنا طرح السؤال ، وحاولنا مقاربة مفهوم العبارة بما طرحه الفيلم ، فأننا أميل الى الاعتقاد فى الاجابة الأولى ، التى تقول بأن السرير — الأرض — لا يتسع بالفعل لحلمين متناقضين ، أحدهما حقيقى وممكن والآخر شائه ومستحيل . ورجوعا الى الواقع ،

وانطلاقا منه . قد قــال الفيلم هذا بدقائقه وعموميته ، لذا بدت المصالحة ــ فى هذه الحالة ــ غير جائزة ، بل ومستحيلة تمــاما . **ولقد ســعى كوستا جافراس ــ سواء بشــكل مباشر او غير مباشر ــ الى فضــح استحالة التصالح فى الوقت الراهن . ذلك لأنه كان صادقا فى رؤيتــه للواقع . لذا جــاء فيلمه « حنــا . ك » حاملا لهــذه الرؤية وفى الوقت نفسه هادفا نحــو التغيير .**

ويقــول امل دنقــل :

« لا تصــالح ،

الى ان يعود الوجــود لدورته الدائرة :

النجــوم .. لميقاتها

والطيــور .. لأصواتها

والرمال .. لذراتهــا

والقتيل لطفلته النــاظرة » .

« لا تصــالح

فما الصلح الا معــاهدة بين ندين ..

(فى شرف القلب)

لا تنتقص

والذى اغتالنى محض لص

سرق الأرض من بين عينى

والصمت يطلق ضحكته الساخرة ! »

« لا تصــالح

لا تصــالح ! (١١)

الهــوامش :

(١) ديوان امل دنقل ــ الاعمال الكاملة ــ مكتبة مدبولى ــ القاهرة ــ ص ٢٧٢ .

(٢) » تجربة الاستلاب « ــ ادوار سعيد ــ الكرمل ــ العدد ٨ ــ ١٩٨٣ ــ ص ١٩ .

(٣) « الارض فى الفكر الاجتماعى الصهيونى » تاليف كمال الخالدى ــ ص ٧ .

(٤) » حنا . ك « بقلم فاروق عبد العزيز — القبس ١٩٨٤ .

(٥) المرجع السابق .

(٦) في كتاب « بحثا عن السينما » تأليف عدنان مدانات — ص ٧٥ ، يلخص المخـــرج « فرانشيسكو روزي » فهمه من خـلال الحديث عن أسـلوبه الخاص : « أريد أن أميز أسلوبي كاسلوب مصـــنوع تسجيليا . لان هذا الاسلوب يتيح الفرصة لاعادة ما يجـرى في الواقع على احسن ما يكون الاقناع ، وبطريقـــة طبيعية بعيدة عن المرشحات التي تفصل بيني وبين ما اقدمه وبين الجمهور . ان هذا الاسلوب « المصـــنوع تســـجيليا » يعتمد التحليل الموضوعي للنـاس ، وهـو ما يهمني في الســـينما » .

وهذا الاسلوب الروائي « المصـــنوع تسجيليا » هـو من أهم مميزات الســـــينما السيـــاسية وهـــو ما يحـــــدد شـــكل الصـــفة التحليلية للبنـــاء الدرامي لهذا النـــوع من الافـــلام ، بحيث يخضع البنـــاء الدرامي لمقتضيات التحليـــل وليس لمقتضيات السرد فقـط .

(٧) حوار مع كوستا جافراس « كوستا جافراس — السينما واستبطان الافكار » الكرمل — العـــدد ١٠ — ١٩٨٣ — ص ٢٠٤ .

(٨) « حنـــا . ك » بقلم فاروق عبد العزيز — القبس — ١٩٨٤ .

(٩) المرجـــع الســـابق .

(١٠) حوار مع كوستا جافراس « كوستا جافراس — السينما واستبطان الافـــكار » الكرمل — العـــدد ١٠ — ١٩٨٣ — ص ٢٠٦ .

(١١) ديوان أمل دنقـل — الاعمـــال الكاملة — مكتبـة مدبولي — القـــاهرة — « اقوال جديدة عن حرب البسوس — ص ٢٨٤ ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٨٦ » .

قصة قصيرة

زيـــــارة

محمـــود الوردانى

ما ان أطل الصـــول « حامد » بوجهه النحيل ونظـــارته البيضاء ، من البـــاب القصير الضئيل ، والمنحوت فى جسم الجزء الأيمن من البوابة الشـاهقة الداكنة ، حتى اهتز الواقفون ، وارتفعت وجوههم نحـــوه ، وهم يسرعون الى اسكات الأطفال الصغار الممسكين بأيديهم ، والمحمولين على أكتـــافهم .

فرد الورقة التى معـــه ، ومضى يتطلع اليهـــم صامتا بنظـــارته . كانوا كثيرين واقفين معها ، يدمدمون ، أمام الســـور الخارجى الممتلىء بصفوف العساكر المرتدين خوذا والحاملين بنـــادق . كانت خائفـــة لأن الأصـــوات عالية : أهالى جنائيين وسياسيين تنتظر الزيارة معهم . حين تبينت اسمها ، اندفعت فجـــأة .. ثم عادت لتحمل الحقيبتين . شـــعرت بثقلهما على ذراعيها وظهرها ، وراحت تنتقل بهما بصعوبة . وعنـــدما كادت تتعثر ، توقفت ثوانى قليلة تلتقط أنفاسها ، ثم التفتت للمرأة القصيرة المرتدية سروالا أزرق داكنا وضيقا . كانت واقفة الى جوارها منذ لحظـــة تتحدث معها ، وهى الآن ستتركها الى الداخل . ابتسمت لها ، وابتسمت المرأة ملوحة . همست : « مع الســـلامة .. » .

دفعت جسمها مع الناس من البـــاب القصير ، ووقفت فى الردهة الواسعة المحبوسة الضـــوء . أحست بالهواء باردا يلسعها فى قدميهـــا ورقبتها المبللة بعرق خفيف ، والأشـــجار العالية فى مواجهتها ، قـــرب البوابة التالية ، التى تفصل بين مكاتب الادارة وعنـــابر المسجونين ، تصدر حفيفا قويا مكتوما ما ينفك يتزايد . سألت نفسها ، هل مضت خمسة شهور كاملة ؟ . فى الزيارة الوحيدة التى صرحوا بهـــا بعد الاعتقـــال بثلاثة شهور ، أمضيت معـــه ساعة كاملة . كان يضـــحك طوال الوقت ويسألنى عن « ياسمين » . قلت له : تصـــور أن زميلاتى فى المدرسة .. تصور المدرسات اللائى حكيت لك عنهن، اتفقن على أن اقبض أنا الجمعية هذا الشهر ، بعد أن علموا باعتقالك . احضرت لك زيارة محتـــرمة

وكمية من المعلبات ، وبالمبلغ المتبقى يمكننى أن آتيك بزيارتين أخريين . قال لى على الكتب التى يريدها فى الزيارة المقبلة ، وسألنى عن مرتبه ، وقلت له انهم رفضوا صرفه . قال لى اننى أرتدى « بلوزة » جميلة وانه يحبنى ، وقلت له اننى أحبه . وطلب مرة أخرى أن يرى « ياسمين » فى الزيارة المقبلة .

غير انها سمعت اسمها للمرة الثانية ، وانحنت حاملة الحقيبتين الثقيلتين لتخطو عبر الباب ، الى حجرة الضابط ، الذى كان جالسا قدام مكتبه ، ممتلئا ومنحنيا على الدفاتر التى أمامه . لما تذكرت ، اتجهت الى الصول حامد ، الواقف فى أقصى الحجرة ينادى على بقية الأسماء . نظرت بطرف عينها ناحية الضابط ، ثم دست الجنيه فى الجيب الأمامى لسترة الصول ، فيما كان ظهرها الى الضابط . التفت لحظة قصيرة اليها ، ثم الى الضابط . كان نحيلا وطويلا ، والنظارة البيضاء كبيرة على وجهه البيضاوى الممتلىء بالتجاعيد المحفورة بخشونة وفوضى .

كان قد قال لها عندما زارته قبل خمسة شهور ، انهم اتفقوا مع الصول حامد على الا يفتش الزيارة جيدا ، ومن الممكن ان يمرر النقود والشاى ، على أن يدفعوا له .

جلست تنتظر مع الناس الذين تناثروا صامتين على المقاعد والدكك فى الحجرة المستطيلة عالية السقف . قالت لنفسها اننى لم أره طوال الشهور الثمانية سوى مرة واحدة ، لأنهم فى الشهر التالى منعوا الزيارة تماما ، وعرفت أنهم اكتشفوا أثناء التفتيش وجود أوراق وأقلام معهم داخل الزنازين . ثم سمعت بأخبار اضرابهم عن الطعام الذى استمر ثمانية عشر يوما كاملة ، رحت اركض خلالها بين النيابة والمحامين ومصلحة السجون ، حتى لا يطول الاضراب اكثر من ذلك . فى المدرسة ، كنت أنتظر حتى يدخل الناظر حجرته بعد الطابور ، وانسلل من باب التلاميذ الخلفى . وحين أذهب الى النيابة ، يقول لى السكرتير انه لا يملك اعطائى تصريح الزيارة الا عندما يقرر ذلك بالفعل ، وانهم كلهم ليسوا محبوسين على ذمة قضايا مثل الحبسات السابقة : هذا اعتقال يا « مدام » ، ولن استطيع ان اتسلم منك التظلم من أمر الحبس . بعد الظهر ، أذهب الى مكاتب المحامين فى البلد ، واجد عندهم بعض الأهالى الذين اعرفهم من مرات سابقة . انتقل معهم لندور على مكاتب المحامين ، والمحامون أنفسهم يقولون أن النيابة ترفض تماما الحديث بشأنهم ، وانه لا علاقة لها بالمعتقلين .

فى الليل ، اعود لأجد ياسمين نائمة ، وتشير لى امى انها نامت منذ دقائق . طالت ايام الاضراب الثقيلة ، ولم تتعد الأخبار التى وصلتنا ان سبب الاضراب يرجع الى بدء تعذيب مجموعة منهم داخل السجن . لكننا لم نعرف بعد ذلك لماذا انهوا اضرابهم .

لمحته يخطو من باب الحجرة . اربد وجهها عندما لاحظت على الفور كم تغير : وجهه وجسمه وحركة عينه غير الثابتة وهو يتطلع باحثا عنها . اسرعت اليه واحتضنته . تشبثت به وراحت نفسه وتشم رائحته لتمنع نفسها من الانفجار فى البكاء . كان قريبا منها ، وكانت تشعر انها ملتصقة به وقد أغمضت عينيها وهى تنتفض. قال لها : « ازيك .. » . قالت : « ازيك انت .. » . جلست بجواره ، ووجدت نفسها تضحك . قالت : « ياسمين بتسلم عليك ..» . ابتسم محاولا النظر اليها . كانت لحيته نامية وعيناه غائرتان بعبدتان. عرفت انه حاول الرد عليها . قالت : « انا عملت لك زيارة على كيفك .. انت واحشنى .. » . مال ناحيتها بتؤدة ، ولمحت اهتزازة راسه الخفيفة. قال : « وانت واحشانى .. ازيك .. » . كانت الأصوات حولهما عالية ، والضابط الممتلىء يتمشى امام النافذة المطلة على فناء السجن. انتظرته كى يرفع عينيه لها ، لكنها اكتشفت أن راسه مازالت تهتز تلك الاهتزازة الخفيفة . قالت لنفسها ، هل أحكى له اننى اختطفت تصريح ا زيارة من سكرتير النيابة ، وعدوت الى البيت . قلت لأمى وخرجت اشترى الزيارة . سويت الدجاجتين وطبخت ، ثم نزلت مرة ثانية لأشترى السجائر والفاكهة . وها أنذا أراك بعد خمسة شهور كاملة . فى الزيارة الأولى طلبت أنت أن ترىَ ياسمين ، لكننى لا اعرف حالتك بعد أن خرجت من الاضراب . وياسمين تفعل اشياء غريبة جدا هذه الأيام. لا تريد ان تتركنى ابدا ، فاضطر لحملها والذهاب بها اغلب المشاوير. وعندما نركب الأتوبيس ، تختار اىَ رجل ، ثم تصيح وتصفق منادية عليك .

كان جالسا فى البقعة الضئيلة المشمسة بحجم قبضة اليد المضمومة، أسفل النافذة الخلفية ، وكان منحنيا ويبدو مبتردا . تريد أن تسأله عن الاضراب ، غير انها اكتشفت أنه يرتدى « بلوفر » رمادى رغبت ان تسأله عنه ايضا . قالت : « بردان ؟ .. » . قال : « آه .. » . تطلعت اليه : « فى الزيارة بلوفرات وحاجات شتوى .. » . ثم مالت عليه : « نفسى اسيب راسى على كتفك .. » . ابتسم ونظر الى الضابط ، ثم ربت على ذراعها بأصابعه المرتجفة التى تعرفها .

احست بالبرد ، وكانا جالسين أمام بعضهما ، وهى تحدق اليه . قالت : « احنا تعبنا أنا وياسمين يا مصطفى طــول الخمس شهور ..» . كانت تريد أن تلتصق به ، وتضع ذراعها على كتفه : تضمه اليهــا وتقدر على رفـــع وجهها له قريبة من وجهـــه .

عندما تحركت الشمس ، وسقطت على عينه اليمنى ، مضى هــو يحــرك وجهه قليـــلا ، ورأت عينه تطــرف والهالة الزرقاء الكامدة تمتد من تحت الجفن ، حتى تختلط بالصــفرة الخفيفة ، واللحية الســوداء النابتة . ظل قاعدا على طرف الدكة ، منحنيا وقد تعلقت عيناه بالنـــاس الكثيرين المتناثرين فى ارجـــاء الحجرة . قال : « أخبـــار الاضراب وصلت بره .. ؟ » . اقتربت منه : « آه .. أنا عرفت سابع يوم وجرينا علـــى المحامين .. كان عشان التعذيب .. مش كده ؟ .. » . بدالهـــا وقد انحنى على نفسه قليـــلا ، كأنه يحـــاول السيطرة على الاهتزازة الخفيفـــة التى لم تعد مقتصرة على رأسه فقـــط .

انحنت على الحقيبة تفتحها وهى تضحك : « أطلع لك سجاير ؟ » . من خلف البلوزة الســـوداء المحبوكة على جسمها ، لمح جانبا ضئيلا من ثدييها الخمريين ، وقد استوى نصفها العلوى ، حين كانت تجوس بأصابعها داخل الحقيبة . أشار لهـــا بيده : « لا .. بلاش دلوقت .. » . ارتفع صوتها رغما عنها : « أنت مش قاعد مستريح .. فيه حاجة ؟ .. » . تنبه لصوتها ، وكان يرغب فى سؤالها عن أشياء كثيرة ، لكنه كان يحس ان الوقت قد مضى ، وان الصـــول حامد سيأتى الآن وينـــادى عليه . قال : « ازاى ياسمين .. » . اقتربت بوجهها ، تنظـــر الى عينيه ، وهو يحـــــاول التخلص من البقعة المشمسة التى ماتنى تتحـــرك . قالت: « ياسمين كويسة ياسيدى .. » ماقدرتش اجيبها لأنى كنت تعبـــانه جدا والزيارة تقيلة .. وحشتك ياسمين يا مصطفى .. ؟ » . أشار لهـــــا برأسه ، بينما كانت الأصوات فى الخارج تتضـــح بصعوبة ، وصـــوت الصول حامد الذى ينـــادى على الأســـماء ، يبدو مميزا وسط الأصـــوات الغامضة والدمدمة الخفيفة المكتومة . لم تستطع أن تمنع يدها التى امتدت الى ركبته ووجدت نفسها تبتسم : « الزيارة ها تنتظم بعد كده .. وفيـــه كلام عن افراج قريب . .أنا عايزاك تطلع عشان أرجع اتخانق معاك ..» . انحنت عليـــه أكثر ، وهمست : « أوقفوا التعذيب يا مصطفى .. » . تبينت صوته بصعوبة : « آه .. بعد مافكينا الاضراب .. » .

حين توجه الصــول حامد ناحيتهما ، رآته يقف ، ويميل عليهــا سريعا موشكا على الهمس لها . تهللت مقتربة منه ، لكنه أمسك فجــأة . عادت تحتضنه ولفت ذراعيها حــوله . تصاعدت رائحتــه الى أنفهــا وهو يربت على رأسها التى جمدت على صدره . قالت أخيرا : « هاتلاقى الكتب اللى طلبتها .. لقيت لك ســجاير « سويس » .. عايز حــاجة الزيارة الجــاية .. » .

استدار الى الصــول النحيل ، ثم انحنى حاملا الحقيبتين ، وهــز رأسه ، قبل أن يمضى عبر الحجــرة الواســعة التى نشط الهــواء بين جدرانها . راح يخطو متئدا وهــو يغالب انحناءة كتفيه .





الدراما في ألف ليلة وليلة

استيفان زفايج

ترجمة وتعقيب الدكتور أبو بكر السقاف

لقد اتسعت آفاق اوروبا خـلال ثلاث مراحل ، كان اكتشـاف الشرق آخرها ، وجاءت البداية مع تلك الهزة السعيدة التى انتابت الروح الأوروبى عندما اكتشف العـالم القديم ذى تاريخـه الخامس . واما الثانية ــ فهى اكتشاف المستقبل فى المحيط ، هذا الذى كان يعد الى ذلك الحين لا متناهيا ، وها هى قارة امريكا باكملها تطفو على سـطحه ، لقد اتسع الأفـق الى مسافات لا يحـدها البصر ، والى بلدان لم ترها عين ونبـاتات غريبة ، كل ذلك ألهب خيـالا استيقظ لتوه فملأ الروح الأوروبى بأفكار جديدة ، وبجرأة لا حـدود لهـا . **وكانت المرحلة الثالثة والأخيرة اكتشاف الشرق ، وهى أحدثها** . ومن الصعب أن ندرك لماذا تأخر هذا الاكتشاف . فكل ما فى الشرق كان منذ قرون ملفعـا بالأسرار . فلم تصلنا من الشرق : فارس واليـابان والصين الا معلومات غير موثوق بها، تكاد تكون الأساطير وحتى جارتنا روسـيا كانت الى وقت قريب محجوبة عنا بضباب الاغتراب ، ولم تحقـق الى اليـوم الا القليـل فى مجـال المعرفة الروحية فى ما يتعلق بهـا ، رغم أن هذه الحرب (يقصد الحرب الأوروبية العـالمية الأولى أ.س) قد عجلت بهذه المعرفة بصـورة قسرية ، ومن هنا فانها ليسـت موضوعية .

وصلت الأنباء الأولى عن هذا الشرق الى فرنسا فى زمن الحـرب على ميراث اسبانيا . كان كتيبا صغيرا مفقود الآن . وهـو ترجمـة لألف ليلة وليلة قام بها الراهب العالم غالان . ومن الصعب أن نتصـور

نحن اليوم الأثر العظيم الذى تركته تلك الترجمة الأولى ، وكيف بدت غريبة وخيالية لوعى الأوروبى . رغم كل محاولات المترجم اخراجها من الناحية الشكلية فى صورة تلبى مطالب الموضة السائدة فى عصره .

لقد تجلت فجأة لعالمنا الذى يدلف الى الشيخوخة كنوز من الفن القصصى لا تشبه البتة شعر البلاط الفرنسى السىء ، ولا الحكايات السحرية الساذجة (Contes de Fees) . والجمهور الساذج فى كل العصور كان منتشيا بهذه الحكايات السحرية ، وبأحلام الحسن اللامتناهية . اكتشف الجمهور مغتبطا شيئا من الشعر ، يمكن التمتع به دون تفكير ، ودون الاحتفال بالقواعد ، حيث العقل غاف والخيال يحلق فى آفاقه المحببة ، آفاق اللامتناهى . انه فن لا توتر فيه ، وليست له غاية . فن يكاد يخلو من الفن .

رسخت فى الأذهان منذ هذا اللقاء الأول عادة اعتبار ألف ليلة وليلة ركاما من الحكايات لا معنى له ، وأصبح ينظر اليها باستعلاء ، فهى مجموعة من الحوادث الغريبة والخيالية مجهول مؤلفها ، وليست لها أية قيمة فنية . وعبثا أكد بعض العلماء القيمة الفنية لهذه القصص . ونشأ علم بأكمله جعل موضوعه دراسة طرق انتشار بعض الموضوعات لاكتشاف أصلها فى الهند أو فارس ولكن مؤلف هذه القصص لم يعرف الى الآن . وكون مؤلفه أصبح معروفا وان تعذرت معرفة اسمه ، فذلك أمر يرجع الفضل فيه الى انسان بسيط من معاصرينا ، الذى عكف على عمله وسلاحه الوحيد حب المعرفة . لقد نذر ادولف هلبر طوال عشرين عاما كل أوقات فراغه لهذا العمل . تماما كما فعل فرتس ماوتنر(٢) فى برلين فى منتصف حياته عندما اشتغل بدراسة النقدية للغة الى جانب كتاباته ، وهو ضرب من الاهتمام غير الشرعى كما يقولون . وكانت حصيلة عمل هلبر مذهلة حقا ، وذات مغزى . وفى نفسى كانت حافزا وعظة للآخرين . ومن أحب قبل ذلك عالم الخيال الشرقى الرائع وتلك السلاسل الساحرة من القصص ، يدرك الآن فقط أية حكمة عميقة تكمن فيها ، فى ما يبدو تتابعها يتم بالمصادفة المحض ، حيث تغلف القشرة القصصية البراقة نزعة انسانية هى بمثابة النواة فى كل الحكايات .

كان ينظر الى هذه المجلدات العشرين من الملحمة الشرقية ، الى الآن كما لو كانت حشدا غير فنى وساذج حشر فى أفق ضيق وكيفما اتفق الآلاف من الأحداث المتنافرة الألوان : المواقف الذكية والبلهاء والجادة والهازلة والتقوى الدينية والخيال ، والوقائع الفظة أحيانا والعبر ، وكلها تتداخل كما يشاء لها مؤلف غير قدير ولا فنان ، جامع حكايات غير مسؤول . فلا فرق بين قراءة هذه القصص من البداية الى النهاية

او العكس ، فهذه المجلدات العشرون سديم من الخيال المجنون . ان كتاب هلبر ، هذا الدليل اليقظ والذكي يمهد الطريق أمام القارىء فى هذه الغابات الاستوائية . ويقدم له المعنى العميق والصريح لتتابع الحكايات ويكشف له عن الشاعر فى جامع الحكايات . فكيف يوضح لنا رايه الذى يستحوذ على القارىء . ان شهريار شخصية خيالية ، شبح ملك ، يجبر شهر زاد وهى بطلة تراجيدية . على أن تسرد عليه كل ليلة حتى الصباح حكاية بعد حكاية . والكتاب الذى يبدو لنا غير منسق دراما منسقة مملوءة بالتوتر والحركة ، وهى دراما تنطوى كما يفهمها هلبر على اغراء سيكولوجى لاعادة حكايتها وابداعها فى صورة شعرية . كان الملك شهريار يبدو لنا حتى الآن شخصيته رهيبة فى مسرح الدمى فهو اما اولفرن(٣)أو اللجنة الزرقاء . طاغية تتعطش للدم ، يسلم كل صباح للجلاد فتاة كانت زوجة ، وما شهرزاد فى نظره الا محتال عنيد فى صورة امراة ماكرة تنقذ حياتها بالخداع ليلة بعد ليلة ، بحكاياتها الخرافية ، التى تقصها كل مرة عندما يدركها الصباح عند أمتع عقدة . انها مخادعة ماهرة فى نظرنا حتى الآن . وكل دهائها يكمن فى استغلال حب الاستطلاع عند الملك واجباره على أن يدور على حد الصناره كسمكة التهمت الطعم . بيد أن الحكاية اكثر حكمة من ذلك ومؤلفها أعمق بكثير مما نظن للوهلة الأولى هذا الانسان المجهول الذى عاش قبل مئات السنين ، والذى لا يعرف أحد اسمه ، شاعر تراجيدى أصيل جسد المصير والعذاب فى علاقة انسانية . دراما جاهزة تنتظر كاتب سيناريو .

ولنجرب اعادة حكايتها بروح هلبر .

الديكور : سماء الشرق المرصعة بالنجوم ، حيث المصير يتطلع بصراحة الى وجه الانسان فى الشوارع والأسواق ، فى عالم العواطف البدائية غير المعقدة . قصر الملك المملوء بأدوات الترف الشرقى ، والذى تهب عليه أنفاس الرعب ، كما فى مسكن الملك فى ميكينى(٤) أو فى قصر اوريستوس (أورسيت)(٥) . فى هذا القصر ملك رهيب : الطاغية شهريار قاتل زوجاته . الديكور جاهز والشخصيات محددة . يمكن أن نبدأ . بيد أن لهذه الدراما مقدمة فى نفس الملك . فهو طاغية بالفعل وكثير الشك ، متعطش للدم ولا يثق بأحد ، ويحتقر الحب ويسخر من الاخلاص . ولم تكن هذه حاله دائما . ان شهريار انسان خاب أمله فقد كان من قبل عادلا وجادا وحاكما نبيلا وسعيدا مع زوجه ، مملوء بالايمان والثقة بهذا العالم مثل تيمون الاثينى ، ويثق بالناس مثل عطيل .

ويأتى أخوه فجأة من أقاصى البلاد ، بنفس محطمة ، ويحكى همه وأشجانه . لقد خانته زوجه مع أصغر عبد من عبيده . ولكن شهريار

لم يعرف الشك حتى الآن . اما الاخ الذى شحذت الغيرة عينيه فانه يلاحظ ان زواج الملك قد التهمته نيران خيانة المراة مثله فى ذلك مثلزواجه. فيلمح بذلك لشهريار ، الذى يرفض تصديق شك لا تدعمه قرينة الا الكلمات . فهو مثل تيمون الاثينى وعطيل يريد البرهان على انحطاط العالم، قبل ان يسلم بذلك . وسرعان ما يكتشف ، ويالهول ان اخاه يقول الحقيقة ، وان زوجه تلوث شرفه مع ارذل عبيده من الزنوج . وهذا أمر يعرفه كل سكان القصر منذ أمد بعيد . وكان الوحيد الذى أعمته الطيبة ، فلم ير شيئا . انهار عالم الثقة فيه ولف الظلام نفسه . لم يعد يثق فى اى انسان . واصبحت المراة ابنة الكذب والخداع ، جحفل من المنافقين والكذابين . تقف روحه فى وجه العالم . انه قادر على القاء مونولوج عطيل او خطاب الاتهام لتيمون الاثينى ، كلمات كل العظماء الذين خاب املهم . ولكنه ملك قليل الكلام وغضبه يتحدث بلغة السيف .

والانتقام اول افعاله . مذبحة لم يسبق لها مثيل . يكفر فيها من الخطيئة بالموت دماء زوجه وعشيقها وجواريه وعبيده وكل من عرف الأمر . ولكن ثم ماذا ؟ فالملك شهريار فى اوج ازدهاره وقوته ومازال جسده يضطرم بالرغبة . ويتوق كانسان شرقى الى اللذة وحلاوة الوصال ، بينما لا تقنع كبرياء الملك فيه بالجوارى والبغايا . انه يريد يمتلك ملكات وان يكون واثقا انه لن يخدع ، يريد ان ينال وطره مع ضمان اكيد لشرفه فى عالم الانحراف والأخلاق الزائفة . لا اثر ولا بقية للانسان فيه بعد . وتنمو الخطة على هذه الصورة فى ذهن الطاغية ، يجعل من فتاة طاهرة ملكة فى الليل ويسلمها الى الجلاد فى الصباح . فالبكارة اول اساس للاخلاص والموت أساسه الثانى . فيقذف من يختارها من فراش الزوجية الى يدى الجلاد فلا يتسع الوقت امامها للخديعة .

لقد ظفر بالضمان . كل ليلة تزف اليه فتاة ، وتساق من بين احضانه الى المقصلة فيستولى الذعر على البلاد ، ويرتجف الناس تحت وطأة حكم الطاغية ، كما حدث فى زمن هيرود(٦) ، الذى أمر حرسه بقتل المولود الأول فى كل اسرة . . لبس السواد النبلاء الذين رزقوا بناتا ، حتى قبل ان تنتزع يد الملك بناتهم ، فهم يعرفون أن عدم الثقة فى نفس الملك اصبحت تلتهم الواحدة بعد الأخرى . فالجميع قربان لجنونه الرهيب . ان غله الأسود لا يعرف الرحمة ، وتشتعل فى نفسه المظلمة شرارات انتقام اهوج مجنون . لم يعد الآن ضحية خداع المراة ، بل تفوق عليها فى المكر اذ حرمها من كل امكان لخداعه .

وعليكم الآن ان تفكروا بأن الحكاية التراجيدية ستمضى قدما . فقد دعيت شهرزاد الى سرير الملك ، وها هى تروى للملك العبوس الحكايات والنكات وهى يائسة ، وترسم الابتسامة على شفتيها وفى قلبها نزع قاتل . ولكن الحكاية احكم والشاعر اعمق من ما توقعنا الى هذه اللحظة . فمؤلف الف ليلة وليلة المجهول شاعر درامى عظيم فى حقيقة الامر بأنه انسان يعرف اعماق القلب الانسانى وقوانين الفن الخالدة . فشهرزاد لم تدع الى الملك . انها ابنة الوزير الذى ينفذ خائفا اوامر . وبامكان ابنته أن تختار زوجها وتتمتع بالحياة . ان هذا التصرف منها أمر غير مألوف ولكنه صادق بصورة عميقة ، فهى بالذات التى تختار هذا الطريق الدموى الرهيب وهى التى لا يمكن لأحد أن يجبرها على السير فيه . فتطلب من ابيها أن يرسلها الى الملك. فيها شىء من حزم يوديف(٢) . من البطلة التى تريد التضحية بنفسها فى سبيل ابناء قومها ، ولكن فيها الكثير من طبيعة المرأة التى يجذبها كل ما هو غير مألوف ، وغير عادى . ويسحرها الخطر فى حد ذاته . لقد جذبها نحو شهريار غضبه العارم المسلط على المرأة ، وهو الطاغية الذى يهيم باللذة ، تماما كما جذب صاحب اللحية الزرقاء النساء بقتل زوجاته لا بتمجيده لهن ، وكما اغرت أسطورة دون خوان النساء بمحاولة مقاومته . اصبحت شهرزاد فريسة هذا الاغراء ، فهذا الطاغية الذى يكره المرأة جذب هذه الفتاة الذكية الطاهرة بقوة هذا السحر . لقد دفعها نحوه احساسها بأنها سوف تنقذه من ممارسة القتل اليومى. بينما الأمر فى واقع الحال يبدو مختلفا ، فهى وان كانت لا تعى ذلك مدفوعة بقوة صوفية عميقة ، بالنزوع الى المغامرة ، الى اللعبة الخطرة حيث يجرى الرهان على الحياة . يصعق الرعب اباها وهو الذى يسوق كل صباح الضحايا المرتجفة من دفء السرير الملكى الى صقيع الموت فيحاول أن يثنى شهرزاد عن عزمها ، عن هذه الفكرة الخطرة اليائسة . ويتبادلان الحجج والجمل البليغة . ولم يستطع العجوز أن يشل الدفاع التضحية ويطفىء الوجد فى نفس ابنته — انها تريد الذهاب الى الملك ولا يستطيع الوقوف أمام هذه الرغبة . فهو رغم كل شىء يخاف على حياته أكثر مما يخاف على حياة ابنته . انه مثل جميع آباء البطلات صاحب نفس ضعيفة ، فيذهب ليخبر الملك المندهش بقرار ابنته . فينذره الملك بأنه لن يتسامح مع شهر زاد . فيحنى الأب الخادم رأسه بحزن . انه يعرف ماذا ينتظر ابنته . ويشق القدر مجراه ، فتقف شهر زاد فى زينتها أمام الملك لتكون قربان زواج جديد .

والليلة الأولى مثل الليالى الأخرى ليلة الحب وعندما يرى الملك الدموع فى عينيها يسمح لها بلقاء صديقتها المحبوبة واختها الصغيرة

دينازاد قبل طلوع صباح موتها . وما ان ينتصف الليل حتى تطلب الأخت الصغيرة من شهرزاد ، أن تقص عليها حكاية مرحة لتقصر ساعات الأرق وذلك وفق الخطــة التى وضعتها شـــهرزاد . فتطلب شهرزاد الاذن من الملك فيأذن لها . وهو حليف السهر مثل جميع مصاصى الدماء .

تبدأ شهرزاد حكاياتها ، فلا تقص حكاية مرحة ، ولا تلقى موعظة ولا نكتة مدهشة بل حكاية بسيطة عذبة عن المسافر ونواة التمر والمصير الانسانى . ولكن فى هذه الحكاية العذبة طعم الحقيقة المر . انها حكاية المذنب والبرىء والموت والعفو ، وتبــدو للوهلة حكاية لا تنطــوى على مغزى خفى ، ورغم ذلك فهى موجهة الى قلب الملك كسهم حاد . وترتبط الحكاية الثانية بالأولى فهى مثل عن الذنب والبراءة . ان شهرزاد الذكية تقص على الملك حكايته وقصته . فهى تحكى عن الصــياد الذى اصطاد الجرة المختومة بخاتم الملك سليمان حيث يسكن روح انطلق من ســجنه ليقتل من احسن اليــه . والحال أن السجين كان قد وعد من يحرره من سجنه أن يجعله اغنى أهل الأرض . ومر الف عام ثم الف ولم يأت احد لانقاذه ، فاقسم ان يقتل مخلصه . وها هو يرفع قبضته فوق رأس الصياد .

ان شهريار يلتهم كلامها التهاما ، فربما جاءت لانقاذه من ســجن السوداوية والحزن والجنون ، حيث القى به روح رهيب . الم يفكر فى قتلها هو ايضا وهى التى جاءت لانقاذه ومنحه الفرح . وتمضى شهرزاد فى قص حكاية بعد اخــرى ، وتبدو ساذجة بريئة ولكنها تلح على نفس المسألة ــ الذنب والرحمة والقســوة ونكران الجميل والعدالة الآلهية . وينصت شهريار . لقد التقط المسائل فى هــذه الحكايات ويريد حلها . وهى قضايا تقلقه . وها هو ينحنى قليلا امام محدثته ، ويصغى باهتمام وقلق ، لأنه يريد حل اللغز بأى ثمن . وهنا تصمت شهرزاد فقد ادركهــا الصباح . لقد ولت ساعات الحب وعدم القلق . والموت فى انتظارها . انتهت حياتها ولم تنته الحكاية .

السيف فى انتظارها وستصرعها الكلمة التالية التى ينطق بها الملك. ولكنه يؤجل الساعة ، لم يعد فى عجلة من امره ، فهى لم تنه الحكاية التى بدأتها ، ولم يهدأ فى نفسه ضجيج الأسئلة الذى جعل نفسه اشبه بقفير نحل . وهى اسئلة تفوق فى الاهمية حب الاستطلاع العادى أو ظمأ الأطفال الى القصص . لقد مسته قوة مجهولة وشلت ارادته . انه يؤجل القرار ولأول مرة بعد سنوات كثيرة وليوم واحد . لقد نجت شهرزاد ليوم واحد. يمكنها أن تتنزه فى الحديقة وترى الشمس . انها الملكة الوحيدة فى هذه المملكة وليوم واحد مشرق . وها هو النهار ينصرم ، ويطوى الاشراق ،

ويهبط الظلام من جـديد وتدلف الى عالم الملك ، الى حضرته الهادئة ، الى احضانه ، وها هى اختها الصغيرة عند قدميها من جديد . وعليها أن تحكى حكاياتها . ولا تزال الى الآن تدور على محور واحـد : تغيير الملك وتبدأ سلسلة الليالى الرائعة المحكمة النسج من آلاف الحلقات والعقـد والقصص وتتذرع لانقاذ الملك من الكابوس المسيطر عليه بالأمثلة المجسمة وبالصور الفنية وبالعبر . لقد تابع هلبر بحيوية مغزى وهدف كل حكاية من الحكايات ، وبين الروابط الفنية الدقيقة التى تجمعها فى كل واحد .

ليس صحيحا أن هذه الحكايات لا يربطها نسق واحد وانها تتوالى الواحدة بعد الأخرى دون رابط ، فهى فى واقع الأمر منسقة كعقد شبكة واحـدة ، وتضيق الخناق على الملك حتى يقع فريسة لها . انه يحاول عبثا كل مرة أن يتحرر منها . وها هـــو يأمر شهرزاد بصرامة ان تنهى حكاية التاجر . فهو يشعر بارادته تفلت من بين يديه ، وأن هـذه المرأة الذكية تجرده من عزمه ليلة بعد ليلة ، وربما خامره احساس آخر . ولكن شهرزاد لا تستسلم فهى تعلم انها لا تقص حكاياتها لانقاذ نفسها بل لانقاذ مئات من النساء سيكتب عليهن الموت بعدها لو فشلت فى مسعاها . انها تقص حكاياتها لانقاذهن جميعا وقبل ذلك لانقاذ الملك زوجها ، الذى تجله فى أعماق نفسها كرجل حكيم ونبيل ، ولا تريد أن تتركه لشياطين الكراهية والشك . انها تقص باسم حبها . ترى هل تدرك ذلك ؟ ويصغى الملك فى البداية بقلق ثم بانتباه اكثر فأكثر ويلاحظ الشـــاعر (المؤلف . ا . س) مرارا أن يطلب من شهرزاد بحماس ولهفة وعلى مهل أن تواصل حكاياتها . انه يشعر بانجذاب أشد الى شفتيها اللتين يقبلهما كل ليلة ، ويصـــبح اسيرا لا أمل له فى النجاة ويزداد معرفته بحقيقته ، ولا شىء يخيفه الآن اكثر من أن تقطع حكاياتها ، فليالى هـذه الحكايات رائعة الى درجـــة لا يمكن وصـــفها .

ادركت شهرزاد منـــذ وقت طويل انه بامكانها أن تقطع ســلسلة حكاياتها دون أن تخشى الموت فهى اذ تسكن فى ليالى الحب هـذه الى مهجع طاغية غريب وقوى ومعذب ، تشعر انها قد روضته فيزداد شعورها بقوتها المعنوية . وتســتمر حكاياتها ولكنهـا لم تعد محكمة ولا ماكرة ، حيث تتداخل فيها الاقاصيص البليدة والغريبـة والســاذجة . وتكــرر شهرزاد نفســها ، وتطيل حكاياتها . ولا نجد فى حكايات المئات الخمس الثانية الخاتمة المحكمة ولا التوافق وانسجام المعمار الفنى الذى نجده فى المئات الخمس الأولى ، وتلك الوحدة والترابط الداخلى الذى كشف عنه هلبر النقاب بصورة رائعـة . انها تحكى حكاياتها الاخيرة دون عناية ، لتؤنس الليـــالى الســـاحرة الرقيقـــة ، ليـــالى الحـــب فى الشرق .

وعنـدما لا يطاوعها خيالها ولا تستطيع او لا يريد قلبها أن تستمر فى الحكايات تضع شهر زاد حدا لحكاياتها فى الليلة الألف . ويتجول العالم الذى تم تغييره فجـاة الى وهم . فوراء شهر زاد ثلاثة اطفـال ، انجبتهم للملك ، فتسوقهم الليه ليطلبوا منـه الابقـاء على حيـاة أمهم . ويضمها شهريار الى قلبه الذى لم تعد تمزقه قرحة الشك . فقد تحـرر من كابوسه وتحررت من خوفها . انها الآن فى صحبة ملك مرح وحكيم وعادل، وتصبح اختها دينا زاد زوجا لأخ الملك الذى شفى من خيبة الأمل وتعلم ايضا اجلال المرأة .

يسود الفرح فى المدينة . والأمر الذى ابتـدأ سخرية من المرأة ينتهى بنشيد يمجد اخلاصها وكرامتها والحب .

تكشف لنـا هذه التراجيدا التى كتبها شاعر الشرق المجهـول عالمـا متنوع المشاعر ولا نجد له مثيـلا الا فى بعض مؤلفات شكسبير ، التى قام هلبر ايضـا بتقـديم تأويل جديد وشجاع لهـا . نحن فى هذه التراجيديا امام انسـجام نفسى رائع ، يكاد يكون موسيقيا فى تناغمه ، عند الانتقال من أعمق مشاعر اليأس الى اقصى درجـات المرح المنفلت من عقاله فى هـذه الدراما المضمرة فى الف ليلة وليلة . ان كل خلجـات النفس الانسانية . تضطرم هنـا كمـا فى « العاصفة » وقد وجـدت أمواج البحر والنفس من جديد سكينتها هنـا وهناك وامتدت صـفحة المـاء كمرآة فضية فى طريـق العـودة الى المنزل . تتألـق رشاقة الحـكاية برونق الأسطورة فى هذا الكتاب ، ومع ذلك فان اللعبـة الحية تنطوى على دراما الطبائع والصراع القاسى على السلطة بين الجنسين، نضـال الرجل من اجل الاخلاص والمرأة فى سـبيل الحب . انهـا دراما لا تنسى جسـدها شاعر عظيم لا يعـرف احـد اسمه . واسهام هلبر وفضله يكمن فى كون عمله الشائق ذى الدلالة . قد اشار ولأول مرة الى هذا الشاعر ودلنـا على كل جلاله وهو الذى لا نستطيع ذكر اسـه .

ابو بكر السقاف

١٩٧٠

هوامش :

(١) هذا المقــال فى الاصل عرض لكتاب ادولف هلبر الف ليله وليلة ، معنى حكايات شهر زاد فيينا دار نشر بيرلس ١٩١٧ . (هامش الناشر السوفيتى) . نقـــل الى العربية عن المجلد السابع لمؤلفات استيفان تسفايج موسكو ١٩٦٣ .

(٢) فرنس ماوتنر ١٨٤٩ – ١٩٢٣ كاتب وفيلسوف المانى اشـــتهر بالدرجـــة الاولى بكتاباته الادبية الساخرة (النـــاشر السوفيتى) .

(٣) اولفرن قائد بنوخذ نصر . راجع هامش ٧ .

(٤) اورست كما فى الميثولوجيا اليونانية ابن احاممنون وكليمانسترا . تشير اسطورته الى بداية اندثار عادة الاخذ بالثـــار فى المجتمع اليونانى ، ويميل المؤرخون الى ان ذلك جرى فى فترة الانتقال من مرحلة الامومة الى النظام البطريركى (الابوى) .

(٥) ميكينا . مدينة قديمة فى البيلوبينز من مراكز الثقافة اليونانية القديمة الســـابقة على العصر الكلاسيكى .

(٦) هيرود منطقة اليهود فى فلسطين (٧٣ ق . م) ينســـب اليـــه الانجيل قتل الاطفـــال .

(٧) جاء فى (كتاب يوديف) احد كتب العهد القـــديم المتحولة انهـــا بطلة تحـــاول انقـــاذ مدنها من غزو الاشوريين وذلك عنـــدما حاصر اولفرن قـــائد بنوخذ نصر اليهودية واستولى على احدى مدنهـــا تنسب اليها الاسطورة انهـــا تظـــاهرت باغواء القـــائد الاشورى وقامت بقطع راسه فى مخدعه وهو ثمل .

(الهوامش من ٢ الى ٧ للمترجم)

تعقيب المترجم :

عندما تعالت بعض الاصوات مطالبة باحراق الف ليلة وليلة تذكرت هذا المقال الذى نقلته الى العربية قبل سنوات . ولا اشك فى ان هذا الأثر الشامخ سينتصر على جنون الاحراق والتدمير .

يذكر المسعودي ان الف ليلة وليلة أنها مترجمة من الفارسية ، وان اسم الكتاب الأصلى الف مغسامرة ، وعرف بالف ليلة ، وكذلك يرد عنه محمد ابن اسحق ويضيف ان اهل الموهبة صقلوا الحكايات . ومنذ ذلك الحين اصبح الحديث عن الأصول الهندية والفارسية بل واليونانية احيانا لهذه الحكايات امرا مالوفا . ولكن يبدو ان هذا الأصل لا يملك الا قيمة تاريخية . بل ويذهب البعض الى ابعد من ذلك فيحاولون ايجاد وشائج عميقة مع آداب ما بين النهرين وبالذات فى ملحمة جلجامش المشهورة .

وكل هذه الآراء مقبولة فى الاطار الواسع الذى يقع فيه هذا الحدث الثقافى المتجدد على مر الايام . واما النشأة الحقيقية والمصدر الاعمق لها فهو الثقافة العربية الاسلامية . الأدب الكلاسيكى العربى الذى ورثت عنه الحكايات ملمحا هاما الا وهو تجاور النثر والشعر فى الأثر الفنى . وهذا فى اساس سحر الحكايات المتجدد وسبب اعجاب مفكرين وادباء وشعراء من ثقافات مختلفة . لأن هذه الصلة بالأدب العربى الكلاسيكى ذات طابع نوعى متميز لأنها نقد جاءت صورة للحياة المدنية العربية الاسلامية . انها بحق موسوعة المدنية العربية والحياة العربية . فيها حشد من الشخصيات مذهل . التجار والرجال الغشاشون والخائنات والمخلصات والقوادون ، والأمراء وفقراء المدينة .

ويمكن فى هذا الصدد الاشارة الى حضور مدينتين عربيتين حضورا مكثفا فى الحكايات بغداد والقاهرة ، والحكايات نفسها تبلورت فى المدينة المرحلة البغدادية تمتد من القرن العاشر حتى الثانى عشر ، القاهرية من الثانى عشر حتى الثالث عشر ، والثانية تمتد من عصر المماليك حتى المرحلة العثمانية وذكر القهوة والبارود والمدافع اشارة واضحة الى هذه المرحلة .

الصياغة التى انجزت فى القاهرة وبغداد للحكايات تطرح علينا مسألة الابداع او الانتاج الفنى كما يحلو للبعض . فاشكال الأصالة المعاصرة فى ذلك الزمان لم يكن واردا لأن الابداع هو الأشكال الحقيقى . ولم يحفل الشعراء والمحدثون والمداحون الذين شذبوا وطوروا الحكايات

القديمة وموروث العالم القديم باسره من الهند الى فارس فالأصول القديمة ، بل بعثوا قدما الى اعادة انتاج حيواتهم بالفن . وهذه القدرة الفذة على الابداع تتضح فى الحكايات كلها . ولكنها فى مسألة بعينها تصبح اكثر وضوحا . واقصد الحكايات التى فيها الخوارق ذات الطابع الدينى والاسطورى فى الأصول الهندية والفارسية . فالمؤلف العربى الاسلامى او المؤلفون لم يتركوها على حالها ولم يطعموا بها النص الجديد ، بل جرى دمجها بالوجدان العربى وبالاحساس العربى بالعالم ، ولكن بعد تجريدها من ملمحها الدينى القديم . فأصبحت بذلك رؤية جديدة للعالم ، متحررة من الرؤية القديمة . ونصا جديدا ، لا تجدى معه كل محاولات البحث عن الأصول الفارسية أو الهندية او السريانية . ويعرف تاريخ الأدب العالمى امثلة كثيرة اخرى تشهد بأن انتقال الأحداث او الشخصيات من ثقافة الى اخرى ليس سببا للابداع فى حد ذاته والأهم من ذلك أنه ليس عائقا . هذه حال شكسبير ومارلو وجوته ومع الأخير على وجه التحديد تصبح المسألة اكثر وضوحا فهناك عشرات بل مئات من الروايات عن فاوست ، وقد تجاوزها جوته ليقدم رؤيته للعالم ، اشكال ثقافة عصره من افق حركة التنوير الجديدة وادراكها لدراما الحياة الجديدة .

اعجاب هوفمان بألف ليلة وليلة قائم فى اساسه على التقاط ملمح اساسى من ملامح الحكايات وهو صور الخوارق ، بعد أن اعاد هوفمان تأويلها وفق رؤيته للعالم ، فالخارق للعادة جزء من العالم الواقعى فى نظر هوفمان .

صورة الحياة العربية فى الحكايات متكاملة ولكنها ذات سمات متميزة فى كل من بغداد والقاهرة . فالصدق الفنى غزير الحضور . فالحكايات البغدادية معجونة بحياة كل يوم ونصيبها من السحر قليل ، بينما تبدو لنا روح المرح جلية فى الحكايات القاهرية ، والسخرية من كبار القوم تتجاوز مع قدرة الرجل البسيط على صعود السلم الاجتماعى .

يقدم الباحث السوفيتى فيلشتسكى فكرة هامة فى المقدمة التى كتبها للطبعة الجديدة لألف ليلة وليلة عام ١٩٧٧ . أن الصورة الأدبية فى الحكايات ولا سيما صورة التاجر تخرج من اطار ادب القرون الوسطى الأوربية التى تميزت (بالصورة الاكليشيه) . فالحكايات ترسم صورة البطل فيها بدقة وحيوية . ولصدق هذه الملاحظة على كل الف ليلة وليلة . فالسندباد التاجر المغامر يمثل روح عصر النهضة .

الجهد الانسانى ورفض الطغيان والبحث والمغامرة .

واذا ما عدنا الى مشكلة الابداع فى ادبنا المعاصر فانه اعمال القصاصين والروائيين والشعراء ، لهذا الكنز أمر مخير . فاذا ما تجاوزنا اثر السندباد فى الشعر الحديث لاسيما فى الخمسينات . وتجربة الشاعر عبد الرحمن الخميسى عندما كتب قبل سنوات الف ليلة وليلة الجديدة ، فلا نكاد نجد صدى لهذا الأثر الشامخ فى ادبنا . والف ليلة وليلة اوسع انتشارا من اى نص فلكلورى أو شعبى آخر فى جميع لغات العالم . الا بتمثل احد جوانب اشكال الابداع فى علاقتها بالموروث .

صورة هارون الرشيد فى الحكايات تستحق التأمل فهى مرسومة بعناية خاصة ، فهو ينتقل من المرح الصاخب الى الحزين السوداوى . هذه رؤية الفنان الشعبى ولكن الأدب الرسمى الكلاسيكى يقدمه لنا مطابقا لها . بل ان بعض المؤرخين يرجع نكبة البراكمة الى هذا الطبع الجموح المتقلب . وهذا تفسير غير مقبول ، لأنه يختزل الواقع التاريخى بصراعاته الاجتماعية والسياسية الى قضية نفسية ومزاج فرد . والصورة الشعبية تلبسه جبة عمر ابن الخطاب اذ تجعله يجوب مثل العسس مع جعفر البريكى فى الأحياء الشعبية ولا تنسى الحكايات أن تجرده من الهالة التى تحيط بصورة الخليفة عمر بل وتسخر منه فى بعض الأحيان كما فى حكايته مع ابى الحسن .

فى القرن التاسع عشر عادت الحياة الى الف ليلة وليلة فدخلت الحكايات عالم الادب العربى الحديث بعد بيات طويل . فهل نطمع اليوم ان نجد الوانها فى موسيقانا وفنوننا التشكيلية . لاسيما وأن روح الف ليلة وليلة لاتزال حاضرة فى الوجدان الشعبى وفى الشخصية العربية من خلال الذاكرة الجمعية وحكايات الطفولة والصبا . لا الابداع وحده حرية الابتكار ، بل والترجمة أحيانا . فعندما نقل جالان الحكايات الى الفرنسية حاول ان يقربها من ذوق بلاط لويس الرابع عشر . وتوالت بعد ذلك الترجمات .

التفسير الذى يقدمه هلبر وقد وصل الينا بفضل زفليج قد لا يكون مقبولا من الدارسين ، وقد يبدو اقرب الى الذوق الشخصى منه الى الراى المدعم بالحقائق فى الحدود التى تسمح بها الدراسات الانسانية . ولكنه مع ذلك راى شائق املته المحبة والقدرة المدهشة على ادراك ثقافة اخرى ولعل هذا اهم ملمح انسانى فى دراسات

الاستشراق الأمنية للمعنى العميق لأخوة البشر . كما تتجلى فى الآداب والفنون . وأما الاستشراق المؤسسة الملحقة بدوائر الاستعمار القديم والجديد فان اول شروط نشاطها يكمن فى محاولاتها الدائبة لتغليب ثقافة على اخرى وجعل ثقافة الغرب المعيار الأوحد فى ميدان الدراسات . انه مأزق المركزية الأوروبية القديم الجديد .

وزفايج معروف عند القراء العرب بقصصه أكثر من دراساته النقدية او الجمالية لاعلام الثقافة الغربية . وعرفت المكتبة العربية كتابة : « ماجلان » ، فى سلسلة كتاب الهلال .

وهو مثقف ينتمى الى اسرة نمساوية يهودية ثرية . كان يعشق الاشعار . وفى كتاباته نزعة انسانية وليبرالية قوية . وهى وراء انتحاره فى بداية الحرب العالمية الثانية (الأوروبية الثانية) فقد صعقه تقدم النازية .

رؤية زفايج للحكايات محكومة بموروثه بصورة جلية راجع ان شئت الهوامش ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ فالشرق حسى . وكلن البشر فى الغرب ملائكة ، وليسوا ذكورا ولا اناثا . وهذه صورة نمطية . تقوم على تقابل مطلق بين الانا والآخر . وهى عميقة الجذور فى التراث الغربى ، ربما منذ الحروب الفارسية اليونانية فى القرن الخامس ق.م. وتجددت بعد ذلك فى فترة الحروب الصليبية . وهذه الصورة لن تزول مهما أنكرها وفندها الشرقيون من العرب وغيرهم .

ان فهم هلبر وزفايج لالف ليلة وليلة يدور على محور المسائل الخالدة وهذا فى حد ذاته أمر ايجابى بلا شك ، ولا وجود لاثر فنى ذى قيمة خارج هذه المسائل ، ولكن ما يلاحظ على هذا الفهم انه يتناول هذه المسائل بمعزل عن التاريخ وكأنها تحقق خارجه او فوقه او رغما عنه والحال انها تحقق فيه وبه ، ولا يحته هذه المطلقات التى تتمحور فى خلجات القلب الانسانى ودراما المصير نفسها الا فى النسبى والتاريخى ، فالأيدى هنا اسير الزمانى .

ان اليابانى يخرج بالتدريج فى اطار هذه الصورة النمطية وكذلك الصينى ويلحق بهما الهندى ولكننا مع الاتراك لا نزال فى حدود احكارها الصلب لأننا لم ندخل العصر كما فعل هؤلاء . هذه مسألة مرهونة أولا بجهودنا الحضارية ، وثانيا بانتشار نزعة انسانية حقيقية فى ثقافة الغرب المعاصرة وعند هذه النزعة الانسانية المعادية للرأسمالية وكل تجلياتها اللا انسانية نلتقى بالذين يطمحون ويجاهدون فى سبيل ثقافة انسانية

تقوم على احترام تراث كل الشعوب وتقدس حقها فى الحرية والحياة وتلك مقدمة لازمة لاخاء انسانى حقيقى .

ليس مبالغة القول بأن الف ليلة وليلة رفدت هذا الاخاء الانسانى بمعين لا ينضب . يكفى أن نذكر بعض الأعلام الذين سحرهم هذا الكتاب: ديكنز وتولستوى وبروست ، وبوشكين وهوفمان ونوفاليس وجوته وجوركى وبيلنسكى . وموتتسكيو . وقد الهمت لوكاشيو وديكاميرون فى عصر النهضة . فالبطل الذى كان عصر النهضة بحاجة اليه توجد ملامحه فى ادب الحكايات بجموحها وحسيتها وفنيتها واقباله العارم على الحياة .

وقد افتتن بها كل واحد على طريقته فهى عند تولستوى يرى فيها قدرة الحكايات الشعبية الهائلة على نقل الاحساسات والمعانى وهو فى ذلك متسق مع نظرته الأخلاقية السامية الى دور الادب ورسالته . وتقديره للمأثور الشعبى ، وتشى بهذه المعانى قوله انها انموذج طيب وخير وقادر على نقل الاحساس البسيط الى كل الناس ، وقد وضعها قبل دون كيشوته وبعض اعمال دوماس الأب . وجد فيها الاخوة جريم التوق الى المغامرة وارتياد المجهول . ولا شك ان الخيال العامى فى أوروبا يجد فيها صورة الشرق الساحر الجذابة والغريبة كالنباتات الاستوائية والطيور ذات الألوان البديعة . وهذه الأبعاد كلها متداخلة فيها وفيها سر تجدد الف ليلة وليلة ، التى انتشرت فى الشرق والغرب بساطا سحريا لا يعترف بالمسافات والحدود .





محمد سليمان

سكبت دمى فى عروق الشوارع ،
غادرت فانتفنى
وانحنيت على أذن النيل ،
قلت الصبـاحة ..
يا أيها الوغد
زينت لى سكة الخاسرين ،
رسمت المقطم
بهو النسور ؟
الشوارع محفوفة بالعناقيد ،
قلت تحط على قلعة النبض
تدفع ليل القرون ،
تباركك السحب المرمرية ،
والأبيضان ،
وقلت الميادين مشتاقة
والعيون
أسرت دمى فانهمرت
فصحت باسمك ،
ألقيت رأسى على كتفيك ،
وقلت هو القلب ،
والعين ؟

والندمان ،
وهبتك شـــمس ،
فلـــــلمتقى ....
وانطلقت الى البحــر ،
تفرغ طمي النفـــاق
تكلم أفراخ موجك عن لاعب الحقــل ،
مقتلع الحشـــــرات ،
يعيد الى الشمس أسنانه
ويفتش عن وردة للعروس ،
وتحكي ...
عن الطيبين ... يجيئون كالعشـــب ،
أو يرحلـــون ،
يعيشـــون طعما .. واقمصة .. وارائك .
هــل صرت فخـــا
أنا طارق .. من ظلامك
لن تلعب الآن ..
تلقى تماســـيح دمعك بين الحقــول
وتقتلع البســــطاء ،
أنا فــوق ظهــرك
هـــل خنتنى .. ؟
لم أخنــــك ،
حقــولى على كتفيــك
فهل نبدأ الآن من أول السطر ،
هــل نبــدأ الآن
أم عشـــقتك الدمامة
سوف أشدك من أذرع الكافرين ،
أريك الطريـــق الى تربة ،
فانتبه . . . .
جـــاء دورى .

أغنيات فى المنفى ..

● قراءة فى مخطوط ديوان شعرى كتبت قصائده فى سجون تاديب طره ، أبو زعبل ، القناطر . . .
● فى الزنزانة تفجر الغضب شعراً .

سمير الفيل

● فى فجر الثامن والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٧٧ اقتحمت قوة من رجال المباحث منزل العامل على السعيد زهران ، حيث ابرزوا له أمرا بالقبض عليه بتهمة الانتماء لواحد من التنظيمات اليسارية ، وقتها كان السادات يستعد لزيارته للقدس « ويبدأ سياسة المساومة ومفاوضة العدو » .

كان زهران يفضح سياسة الانفتاح فى جلساته بين جموع العمال فى الورش والمقاهى .

سأل على الضابط المتجهم : ما تهمتى ؟

رد عليه باستهتار : قلب نظام الحكم . اين بطاقتك

ابرزها على وقرأ الضابط على ضوء مصباح تصحيح تاريخ مولده : ٨ يناير سنة ١٩٤٢ ثم اقتاده الى السيارة « البوكس » ، وفاتن اكبر الابناء تحتضن أخويها حاتم وناصر ، ولا تفهم من الأمر شيئا ، فقط تبكى فى خفوت . والدنيا ظلام ودمياط ، بل مصر كلها تتبع فى صمت .

من قسم الشرطة رحل الى سجن تأديب طرة ، وبدأت الغرب محاكمة : اتهم زهران — العامل الحرفى — بقيادة اخطر التنظيمات اليسارية فى مصر .

وكنا نعرفه بابتسامته التى لا تغيب ، فقد خاض معه انتخابات مجلس الشعب عدد كبير من مثقفى المدينة ضد مافيا الانفتاح وسماسرة الوطن « فشدتنا صلابته نعرفه يهوى الاشعار ، يقرأ القصص ، يشارك فى ندوات نادى السينما يومى انضجته الايام .

لكن لم يكن أحـد يتصور ان سنوات الاعتقال الخمس قادرة على صنع شاعر ! لقد خرج صبيحة التاسع والعشرين من سبتمبر سنة ١٩٨٢ من سجن القنـاطر وهـو يخفى بين ثيابه مخطوط ديوانه « اغنيـات فى المنفى » ، وقد كتبه على اغلفة علب السجائر ، وقصاصات خطـابات الزوجة والأبنـاء .

قصائد بثهـا زهران أدق مشاعره ، انهـا رحلة تستحق أن تعاش من خلال التحليل النفسى والفنى لقصائد الديوان التى حاول من خلالهـا ــ رغم المنفى اللعين ــ أن يتوحد بهموم وطنه ، وان يصنع جسرا من الكلمات يعبر عليـه الى المستقبل .

هى زفرات حارة أودعها أوراقه ، تعبر ايضا عن مشاعره الانسانية تجـاه اطفاله ورفيقة رحلته .. ومدينته التى تركها .. والرفاق .

فان كانت رحلتنا النقدية قد مزجت فى معالجتها القصـائد بين الجانب الفنى ، وبين الطـرح السـياسى لهموم الواقع ، فعذرنا ان التجربة ذاتها فريدة فى الدوافع والتنـاول الابداعى .

* * *

أمر جوهرى فى الفن ، وهو ما يعنيه من اعادة لترتيب الواقـع . واول ما يلفت النظر فى الديوان الصدق الفنى فى تنـاول هذا الواقـع ، وقوة الاحساس به ، ولو وجـدت هذه اللحظة من المعـاناة معادلها الفنى المناسب لاجتازت مضيق المباشرة التى تلقى بظلالها على مجمل القصائد ، ولا نفسحت على عالم جمالى يمنح غنى .

اما المباشرة فهى تؤدى الى ضيق مساحة الابداع ، حيث تصـبح عناصر الواقع ساكنة ، فاقدة القدرة على صنع علاقاتها مع البـواعث السياسية والاجتماعية . لكن تلك المبـاشرة قد تكون مطلوبة فى حد ذاتها عنـدما يحـاول الشاعر ان يعبر عن قضية الحرية بمفرداتها البسيطة ، ويعمق الاحساس السائد بالقهر من خلال كلمـاته النـافذة كالسكين فى الضلوع ، حيث يساوق بين مرارة الوحـدة وبين ما يمنحـه الموقف الصلب من اعلاء لقيم نبيلة حـاول السجان امتهانها .

فى قصيدة (قرار اتهـام) يوضـح الشاعر قضيته فى تحد صارخ، ومباشرة لا تعنى اغفـال الجوانب الجمالية للعلاقة بين الالفاظ المشحونة بالتمرد ، وبين معطياتها الوجدانية . بل ان القصيدة تحمـل الكثير من الاشارات التى تجعل العمل الفنى ملتصقا بالواقع وحركته .

فطبيعة تركيب القصيدة ، وقدرة الشاعر على الادماج والتجميع والنقل الزمانى وتكثيف المعنى فى كلمات تبدو كطلقات رصاص كاشفة تضىء جوانب التجربة :

اتهمـــك
باسم الملايين المتحـــول ..
دمهـــا عمارات ، وبنـــوك
شركات بتلف الكون بحزام القهر
اتهمـــك
بالسرقـــة العلنى
اتهمك بالقتـــل ، وهتك العـــرض
لشعوب الأرض
.. المغلوبة
المربوطة بسلاسل اتـــباعك
اتهمك .. اتهمك .. اتهمك

والمباشرة التى تثقل صفحات الديوان ــ المخطوط ، كثيرا ما تختفى فى مناطق عديدة ، يفلح خلالها الشاعر فى طرح قضيته بأدوات تكاد تكتمل، حيث يستقطر روح تجربته من خـــلال صور جزئية تختفى برموز شـــديدة الايحـــاء لكنها لا تشـــكل فى النهـــاية صورة كلية .

ولعل حس السياسى يطغى كثيرا على حس الشاعر فى رؤيته الفنية، كما سنرى فى قصيدته (عشق النيل) والتى يبدأ أبياتها الأولى مخــــاطبا اياه فى شجن عميق ، ثم ما يلبث أن يتحـــول الى ضمير الغـــائب فى مقاطع تالية دون ضرورة فنية :

النيل عطشان من كام الف عـــام
ينهـــر
يبعت رسايل شـــوق
يمر هول وكام الف هول
والنيل عطشـــان ما شرب
نشفت عروقه فى التحاريق
شقق لسانه من لسته النشط
يهمز شوقه
محبوس من الف عام فى المجرى
عايز يفيض من شوقه
يحضن صور الفخيل فى ضلوعه

لا شك أن تلك الصورة الجيدة التركيب ، والعميقة المغزى تنجح فى تشكيل جو نفسى متماسك يمنح للرموز القدرة على تنوير المعنى ، حيث لم يعد الشاعر متمسكا برصده الخارجى للواقع فى بعده السكونى . لكن هذا النجاح الجزئى يفسده الشاعر حين يلجأ الى قدر أكبر من التطليل للمقطع ذاته بهذه الأبيات :

النيـــل يصرخ بشوق
الأرض تصرخ
ما حد فاهم لفاهم
غير هدهد أحمر
لفحت جناحه الشمس
ينقل صراخهم للسما
ينقل صراخهم للريح والشمس
يحمر شوق النيل ، يشتعل
يحلم يفك القيـــود
ويهد كل السدود

هنا يعلو صوت الشاعر ، وتبدأ مفرداته فى الشحوب ، والجزئيات فى التفكك ، لأنه يسعى دائما الى ابراز البعد السياسى من خـــلال أبيـــات بعينها تأتى وكأنها حكمة مصكوكة (يحلم يفك القيود) يثبتهـــا نهـــاية قصيدته كتعليق على مجمل تجربته . وبهذا يحصر الحركة التى تموج بها القصيدة ، فلا يتيح للمتلقى الفرصة للتعامل المحايد معها .

والمتابع لقاصئد الديوان يلمح أيضا تكرارا فى بعض الأبيات يجعلها الشاعر بمثابة نقاط ارتكاز للتوغل فى أعماق معانى مغايرة ، لكنها تمنـــح التتابعات المتلاحقة تماسكا مفتقدا . وفى أحيان أخرى يلجأ للتكرار لمعالجة خلل الايقاع الذى نجده فى قصائد عديدة بالديوان .

***

ومن الملامح المميزة — أيضا — استخدام عنصر الطفولة كمعـــادل للبراءة فى العديد من القصائد ، لكن الرمز يأتى مقيـــدا ، لأن القصـــيدة ذاتها لم تتسلل الى مناطق اللا وعى ، لتهز النفس وتفجر المشـــاعر ، فأصبحت حركة الرمز محدودة ، وان كانت ثمة مناطق شـــعرية تنم عن رقة وهارمونية فى الايقاع الداخلى ، كما فى قصيدة (الشارع فرس قطع اللجام) التى يهديها الى ولده ناصر :

شارع حارتنا انحنى ، م الشيل
لكن فى يـــوم ما اتلوى
شـــارع حارتنــــا اتعـــدل
فيه الصنايعى « رجب »
فى ركن ضلمة
اكلت عياله المكن
والزرع ، بيموت شباب
على الطرقات
زى الشجر ناشفة العيال
م الهــم
لكنهــا
نافرة العروق م الألم

ان الطفولة هنا مقهورة ومهانة ، لكنها مثل الأشجار قـــادرة على الاثمار حينما تواتيها الظروف الملائمة .

واستخدام الشاعر لمفردات الطبيعة شائع فى القاموس الشعرى ، ويستخدم ببراعة فى مقاطع عديدة ، حين يستخفى الشاعر وراء تلك الرموز المفردة لكنه يظل حاضرا وقادرا على تعميق دلالتها .

ومن العسير أن نلحظ اضطراب الايقاع فى الأبيـــات الســـابقة ، واقتراب الشكل من النثر حيث تظل الفوضى واختلاط الأشياء فى غيبـــة احكام لغوى وموسيقى هى السمة السائدة للقصائد الأولى ، لكن اجتياز عنق الزجاجة والولوج الى عالم الشعر الرحيب تتيحه خبرة القصـــــائد التـــالية :

واقفين نصـــد الريح
كالسنديان العفى
مجدرين فى الأرض
منبتين زهر الحقيقة
والنمل بالألوفات
يحفر طريق الحيـــاة

يصبح السنديان وجها للصمود ، ويدخل الشاعر عالمه السحرى الاثير ليستكشف الذات ، ويتغلغل فى كيمياء اللفظ ، حيث تنشأ بين الألفاظ والأشياء علاقات جديدة قادرة على احتواء التجربة واغنائها ، وتفســـير

الغامض من الأمور ، فى نفس القصيدة نلحظ العلاقات الجديدة التى يحاول الشاعر تضفيرها مع بنية القصيدة ، لتستوعب عالم التناقضات المسيطر على مدينتـــه :

أ ـــ

فردوا ستار الليل
خبوا النهـــار فى البير
والقمر .. قنـــديل
ينطفى
سرقوا منه الزيت

ب ـــ

لبسوا الديابة عساكر

المقطع (أ) ـــ والتقسيم من عندنا ـــ يؤلف فى تكوينه وحدة محـــكمة من بناء حاول الشاعر أن يقيمه ليستبدل به واقعا . وبالرغم من مألوفية التشبيهات الا أنها حققت وحدة منسجمة مرنة وحرة فى الحركة . وان كانت اللفظة الأخيرة (ينطفى) نشعر بها ناتئة موسيقيا الا أنها أكملت المعنى ، وأضفت على الايقاع الداخلى لمسة من جمال أعاد التوازن للمقطع وتجاوبت مع الجزء الأخير من المقطع (سرقوا منه الزيت)

لكن المقطع (ب) جاء نزيدا ، وتعليقا من الخارج ، فالعناصر البنائية مغايرة والالفاظ مباشرة لم تمنح التجربة عبقها ، وبالرغم من حرف الروى الذى يتكرر مرتين بلا احكام ، تغيب الموسيقى ، وتصبح الكلمات مغلقـــة المعنى فى بعدها التالى المفترض أن تفضى اليه .

بينما يختلف الحال مع قصيدة (رياح الخريف) والتى يهديهـــا الى صديقه الشاعر الذى هاجر ايثارا للسلامة . فهـــو هنـــا يكشـــف عن موقفا متخاذل ، ويحاول أن يدينه فى هدوء ، ودون اسراف فى المبالغة :

هجمت رياح الخريف
لكنما
طايرة طيـــور الحقيقة
فى وش الريح
طايرة تجاه الشمس
فاردة الجناح رغم الجروح
فاردة الجناح رغم القيـــود
والتلج

طايرة ، وعارفة ان الجناح الجريح
ما له دوا
الا الهجوم ع الريح !

ان الشاعر يعقد مقابلة بين الطيور التى هاجرت ، وتلك التى بقيت « تعافر » ، حاملة القدرة على المواجهة ، والرمز يشف ، والصورة مبهجة وقادرة على الانصاح . ورؤية الشاعر تخترق حجـب الزمن الآتى الى المستقبل فتصبح الصورة الجزئية نافذة على عالم كبير يموج باشارات لها هندستها الخـاصة فى التعـامل مع الواقع المصرى ، ويتسرب الى جو القصيدة ايقاع رائق من موسيقى تعززه البساطة الظاهرية للأبيات :

هجم الخريف
حط بسواده ع البيبان
صلب الخريف الشجر
صبح الشجر فى الحوارى
شـــواهد
والبيوت توابيت
صلبوا السما والأرض
هجم الخريف والريح

تنطلق الذات متحدية قيود الواقع ، فالتاريخ له حتميته التى تؤكـد ان الاحزان والقهر الى زوال ، وان الشجن لا يعنى الاستسلام . من خلال صورة كلية بارعة تنجح فى التقاط مظاهر الطبيعة والتعامل معها كاشارات تنسق الانفعالات الداخلية للشـاعر فى جـو من الهـواجس والصراع المستمرين .

* * *

والأمكنة وما تفجره من طاقات كامنة سمة أخرى من سمات قصائد الديوان ، يستحضرها الشاعر كعملية تعويض للوحدة والنفى . فما نكاد نقرأ قصيدة الا وتبعث تلك الأمكنة فتكون مفتاحا شعوريا يلـج به أبواب أفكاره ، بما تمثله من أبعاد وجدانية تعكس لنا أزمته الخاصة التى يحاول أن يضفرها دائما بأزمة الوطن ، فى قصيدته (شطوط الملح) التى يهديها الى مدينته دمياط ، يبدأ بافتتاحية هامسة :

تحملنى ريح المنـافى
تخرجنى م القضبان
على جناح الشوق
تزرعنى ورده فى كفك

فالبرغم من قسوة الواقع الا أن الشاعر يلجأ الى مفردات رومانسية، وذلك بادخالها فى سياقه الشعورى الخاص ، فتتوحد الالفاظ بحسه الرائق مع ما تثيره من ايحاءات الأصوات . تبدأ القصيدة بسيطة التركيب، ثم تتعقد الصياغة بالاعتماد على الصورة ، فتتشح بايحاءات تفيض على هيكلها المألوف بأبعاد جديدة ، وان ظل للمكان سحره الذى يتبدى من خلال زاوية الرؤية :

تحملنى ريح الشتا .. مطر
على شطوط الملح
تطرح نخيل ، وثمار
تنزل دما يا مطر
يحمر منه البلح
يصبح رطب
تطلع عيال الحوارى
تقطف رطب
على شطوط دمياط

والصورة ذاتها تخدشها مفردات واقعية ترتبط بهم الشاعر ، فى حين انه حاول أن يحلم ، ويحلق فى أجواء من الذكرى ، فالبنية التصويرية ظلت قاصرة على الوفاء بأبعاد نفسية معينة أراد الشاعر أن يبتعثها فى العمل الأدبى .

وان كانت الصورة الشعرية — كذلك — لم تسعفه لتعبر عن رؤيته الذاتية فى تعامله مع واقع شديد التشابك ، فيعود الى المباشرة ، وهى السمة الأولى التى حددناها فى قصائد على زهران وان هبت عليها رياح العفوية فى تعامله مع الأمكنة ، وهى تعنى لديه العودة للمدينة — الوطن :

آه .. يا مدينتى الوديعة
نايمة فى حضن البحر
ادفع حياتى رخيصة
لجل الطوفان ما يعود
يغسل شوارعك
ادفع حياتى .. اموت
على عتباتك
تحملنى ريح المنافى
من القضبان

فالشاعر يحاول استعادة الشوارع والورش وأغنية المدارس ليستعيد تجربته ككل ، لأن كل جزئية — وهذا ما يعتقده — لا تعبر عن

طاقة هائلة للتعبير فى حين اننا نرى أن التعامل بحساسية مع الجزئيات والذكريات الحميمة بتفصيلاتها تدلف بنا الى عالم الشعر بسحره .

فى قصيدة (عزف على أوتار المحبوبة) تتوحد حبيبته مع شـــوارع المدينة ، ويستنهض قواه الكامنة لتعانق وجه الوطن الغائب . فى القصيدة تدفق للمعانى وتناغم نسبى للايقاع :

وساعة ما تحضن ضلوعك
ضـــلوعى
يئن الفراق
فى حضنك شوارع
عيال الحوارى ، وزهر المدارس
فى حضنك ـــ مدينتى ـــ تراب الحوارى
وشوق الأمومة ، وسر الحياة
وتصبح كفوفك سريرى
وشعرك غطايا
عيونك بحيرة ، بلون السما

لا ندعى ان الشاعر له قدرة خاصة على نحت الألفاظ أو اشتقاق التراكيب اللغوية المبهرة ، لكنه فى المقابل قادر على توليد جو نفسى بحذق ودراية . ففى مقطع تال من القصيدة ذاتها ، تنمو الحركة الدرامية لتعبر عن تحولات الشاعر ، فهو نفسه بطل المأساة :

اقدف بشـــوقى

ومش ممكن اغرق

خدودك شطوطى ، وبر الأمان

وكنا اتواعدنا

اقابلك .. فى يوم الخميس !

***

اما عن تجربة الشاعر داخل الزنزانة ، ومن خلف القضبان ، فهى تستحق وقفة حيث نجدها بكل ما تمنحه من اسقاطات عصرية ، تتخلل أشعاره ، حيث الألفاظ ذاتها تتوهج من خلال منحنيات تعتبر انعكاســـا ذهنيا للمعاناة ، فمرة تكون متشحة بالكآبة ومرة بالسخرية .

وتصير اللغة الدالة فى تعاملها مع واقع السجن بكل مفرداته باعثا لتنوع التجربة ، فيجمع الشاعر بين مهمتين ، فهو يشكل تجربته الخاصة بمفردات نفس القاموس المحدود الذى سبق وان المحنا اليه ، ثم هو يعمد الى التعبير عن دقائق النفس ، والولوج الى أسرارها ، فتنفسح التجربة لتتيح قدرا اكبر من « الرؤى » وينتظم العمل الأدبى المزيد من التنسيق بين المضمون الكلى للقصيدة ، وبين ما تطرحه المفردات من استثارات .

فى قصيدته (رسالة الى يوم ٨ يناير) نستشعر همومه ذاتها ، لكن « بصمات » السجن ، ومفرداته تسللت الى القصيدة ، فلم تحجب دفء المشـــاعر :

محبوبتى : الفجر اتاخر
من عز النوم ، الليلة صـــحيت
على بـــرد الزنزانة
صورتك ع الحيطة بتتبسم
الساعة مش باينة فى الضلمة
الفجـــر اتاخر
وصراخ الحراس بيزيد فى ودانى
« تلاتة تمام .. خمسة تمام »
وزميل فى الزنزانة عايز دخـــان

ان الأصوات متداخلة ، والمستويات المتعددة للغة تخلق تغيرا فى شكل القصيدة ، حيث تقوم الحركة الداخلية فيها على اساس المفارقة بين أحلام الذات من جهة ، وما تطرحه من انفساح وانطلاق ، وبين قيود اللحظة . وتغزو البراءة هذا العالم الفظ المتجهم المـــلامح ، حين تزوره فاتن ــ طفلته ــ ويتبدل الايقاع الحزين الى تساؤل تشوبه فرحة :

الشبر ونص ، بنت امبارح
كبرت ، صبحت طولى
وتزورنى فى الســـجن
الخوف منزوع منها
لا تهاب العسكر ولا ســـيف الجلاد
القلب : اخضر
الايد : بيضا
الروح : مصرية
والكلمة : رصاص
والسن : خمستاشر

ويستمر فى قصيدته (رسالة لفتون) ، وببساطة آسرة يطرح رؤيته للطفلة ، ان الانتظار له عائده ، وتلتحم اللغة بالفكر دونما ازدواج، وتسرى روح استمرارية النضال ، من الجذور الى الفروع :

بسمة وشك — فتون —
بتساوى كل كنوز الأرض
لسايا امبارح فاكرك
ف قبول الاعدادى
والفرحة تلف البيت
ياما نفسى اشوفك فى الجامعة
جنب مجلة حيط

والتوقيعات النفسية تنفذ الى وجدان المتلقى — بالرغم من اضطراب الايقاع وهى سمة لا تغيب عن قصائده — حين ينتقل من التوجه المباشر الى رسم صورة تضم مشهدا مبكيا ، فتنفذ الكلمات كخنجر يدمى القلب :

يا طيور الغربة المجروحة
لو فوتى على بلدى
اعطيها منى كتاب تقراه
وقولى لها : كتابى هو الكيميا
هو الاملا .. والجبر
هو الجمع .. والضرب
قولى لها : كتابى مفتوح للعالم
للزمن الآتى
هو الثورة
يا طيور الغربة

وفى نطاق التعبير عن بشاعة الواقع يلجأ الشاعر الى الحديث عن عذاباته ، فندرك أن القيود ليست مبعثا للألم ، ولكن أن يصبح الانسان مغتربا فى شارعه ، ثم أن شوقه للشارع جارف ، بعد أن حوطته القضبان :

تقتلنى الغربة يا وطنى فى السجن
بتقطع فى
شايل همى معايا جبال
يا وطنى لو تعرف ان المنفى
.. رهيب جواك ..

الرهبة .. مش خوف م التعذيب
ولا بطش السجان
لكن الشوق للشارع
سكاكين بتقطع فينـــا

يستخدم الشاعر المأثور الشعبى أحيانا ، ويلجأ الى « التعديد » ، حيث الاتكاء المتعمد على الفاظ بذاتها تشع بالألم ، فنشعر بوطأة التجربة، قد نفتقد هارمونية الايقاع ، لكن صدق التجربة يمنح هذه الدفقة فناها .

***

وعلى زهران الشاعر الذى فجرت موهبته قيود الزنازين بطـــرة وأبى زعبل والقناطر — وهى السجون التى تنقل بينها — يدرك ان القيود التى كبلته لتمسكه بمعتقده السياسى هى التى تقيد الأحرار فى كل مكان بالعالم . فيرسل من سجنه « رسالة الى سجن النفحـــة بفلســـطين » المحتلة ، حيث يحدث رفاق الجرح الواحد :

زهـــر اللمون فتح
والطريق مزروع رصاص
والبندقيـــة هى الطريق
والكتاب .. هو الرفيق

قد يحدث اختلال فى الايقاع العام للأبيات ، لكن هذا لا يشغله ، فهو يتجه كسهم محدد نحو هدفه ، وبكلمات تحدد حجم المأساة :

دخلوا بلدنا يا رفيقى فى الجرح
م الضعف ، فى حصان طروادة
وكراسى العرش
دخلوا بلدنا
فى شنط التجار الاغوات
من عنـــاوين الجرنال
من اوكار القهر

ان عذابه وعذاب رفاق سجنه يتجسد فى غالبية قصـــــائده ، وفى « انشودة الاضراب الخامس » التى يحاول من خلالها ان يعبر عن ارتباطه بالوطن ، بالرغم من غيابه خلف الجدران ، يقترب من المباشرة ، ولا يلتفت الى بناء شعرى متكامل فيعكف على اقامته ، بل هو يصـــوغ رؤيتـــه فى ابيات عارية الا من الصدق :

فى ليل الزنازين
جوه التاديب
مصلوب الفجر
والغربة تفوت فى ضـــاوعى
وعيون السجان
والأكل يسمم بدنى
والراديو يذيع حفلات الزار
وزيارة العـــار
والقيد فى الايد
فى ليل الزنازين جوه التأديب
مصلوب الفجر ، ومشبوح
جلدوه ، يا ولداه
ايد السجان ترسم بالأمر
نجمة داوود
لكن الجسم النازف
يرسم ع الصدر ، وع الزند
علامة نصر
وتحيـــة لمصر

* * *

ان القصائد تحمل فى باطنها توترا وتناقضا وروح المعاناة ، فتعكس بذلك ادق أسرار النفس فى امتزاجها الحار العميق مع قضايا الوطن .

وان كانت التجربة قد شابتها بعض السلبيات مثل اضطراب الايقاع فى مقاطع عديدة ، وغلبته النزعة التشاؤمية ، وتفتيت الصورة الكليـــة داخل جزئيات دون رابط ، وما يتخلل العبارات من مبالغة فى الاحساس العميق بالظلام ، وغياب القدرة على رسم صور شعرية مبهرة .

فاننا لا يمكن ان نغفل ما يحمله الديوان من صـــدق فنى ، وتوظيف جيد للتيمات الشعبية ، وقدرة على ربط الهموم الخاصة بالقضية الوطنية، وهذا الجدل المستمر بين المرحلة التاريخية وافرازاتها على الصـــعيدين السياسى والاجتماعى من جهـــة ، وبين رؤى الذات الشـــاعرة ، وهى تحاول ان تستوعب أطروحات المرحلة،لتفلت من أسر الاستسلام،بعثا للتعبير الواعى عن حقائق الحياة ، وتجميعا موفقا للوقائع والتفصيلات التى تمثل ادراكا كليا للمتغيرات واستقصاء لكل مظاهر الصمود فى زمن كان القابض فيه على المبدا كالقابض على الحجر .

هى اذن تجربة حية تعبر عن تلقائية المناضل المصرى العـــربى فى تعامله مع قوى القهر ، بالكلمة ــ الفعل !

اسماعيل ولي الدين .. من الأدب للسينما

عاطف فتحى

يكاد اسماعيل ولى الدين أن يصبح ظاهرة فى الحياة الثقافية ، بسبب هذا الكم الكبير من رواياته وقصصه التى نشرها خلال عقد واحد من الزمان .. ولعل السبب الاكبر فى شهرته يرجع الى أن غالبية ما كتبه قد تحول الى افلام سينمائية ، ولا يكاد يضارعه فى هذا المضمار سوى كاتبين لهما ثقلهما هما نجيب محفوظ واحسان عبد القدوس .

وقد بدأ اسماعيل ولى الدين حياته الأدبية ، كاتبا للقصة القصيرة فصدرت له أول مجموعة بعنوان « بقع فى الشمس » عام ١٩٦٨ . ويبدو أنه اكتشف أن امكانياته كقصاص محدودة فاتجه الى كتابة الرواية ولم يعد الى القصة القصيرة بعد ذلك الا لماما .

وظهرت روايته الأولى فى عام ١٩٦٩ باسم « الطيور الشاحبة » وكانت رواية ذات طابع رومانتيكي وأسلوب باهت ، كان يحاول خلالها أن يتلمس معالم وحدود عالمه ، ويكتشف مفرداته الخاصة وأسلوبه المميز .

وكانت روايته الثانية « حمام الملاطيلى » التى أنتهى من كتابتها فى نوفمبر ١٩٦٩ ونشرت فى سلسلة « كتابات معاصرة » عام ١٩٧٠ ، مشفوعة بمقدمة سخية ومجاملة للكاتب الكبير الأستاذ يحيى حقى ... بداية اكتشاف الكاتب لحدود العالم الذى سيواصل تعزيزه ورسم معالمه عبر بقية انتاجه الروائى المتميز بالغزارة وايضا بافتقاد العمق وحتى الجدية مع الرؤية الجزئية للواقع الاجتماعى .

والشيء المؤكد ان اسماعيل ولى الدين بدءا من روايته « حمام الملاطيلى » حاول بدأب متواصل ان يغازل السينما التجارية ، ويلقى لها بالطعم الذى تهواه ، وظل بعد ذلك يصنع « رواياته » طبقا للمقاييس السائدة فى عالم هذه السينما المتخلفة التى وجدت فيه كاتبها المفصل الطيع الأمين لمواصفاتها ومما لا شك فيه أن الجانب الأكبر من شهرة اسماعيل ولى الدين ككاتب يرجع الى هذه « السينما » التى نفذت جانبا كبيرا من « أعماله » ووظفت الكثير من أجهزة الاعلام الرسمية — بطرق شتى — للاشادة به ككاتب ضمن عملية الاعلام الكثيفة المخططة للأفلام المنتجة عن رواياته .

وفى روايته الأولى « حمام الملاطيلى » التى صنع منها صلاح ابو سيف فيلمه بنفس العنوان عام ١٩٧٢ والتى تكمن جاذبيتها — كما استهوت اديبنا الكبير يحى حقى فى كونها تجعل من آثار العمارة الاسلامية فى احياء القاهرة القديمة خلفية لها يتحرك عليها أبطال الرواية ويقيم عليها الكاتب حمامه الشعبى وهو المسرح الأساسى الذى تدور عليه الأحداث ، وتلتقى فيه كل الشخصيات المتصارعة .

يقول يحى حقى فى مقدمته لهذه الرواية متسائلا « لماذا لا ينفتح للقصاص عندنا مثل هذا الباب الذى بقى مغلقا ؟ عندنا عشرات من الأمكنة والبيئات لها مثل هذه الخصوصية التى تعتبر منجما ثريا للقصاص — حقا ان رقعة الرواية عندنا تحتاج الى مزيد من الاتساع » .

ويبدو ان اسماعيل ولى الدين بهذا الايحاء من كاتبنا الكبير ، حاول أن يتعلم الدرس ، ولكنه طبقه على طريقته وبامكانياته المحدودة . فكتب مترسما المعالم الهامشية لعالم نجيب محفوظ أستاذ الواقعية التقليدية دون أن يتعلم منه حقيقة أصول الصنعة واسرارها .. رواية الأقمر ، و « دار التفاح » .. والسلخانة والباطنية ، مستعيرا أسماء الأحياء فى القاهرة القديمة كعناوين لرواياته دون أن يتوغل فى حقيقتها الباطنة ويعكس خصوصية هذه الأحياء التى تشكل « البيئة المؤثرة فى حياة من يعيشون داخلها » .

وهكذا ففى كل اعمال اسماعيل ولى الدين تبدو هذه الأحياء كخلفية شاحبة لا اهمية لها ، وتبدو من خلال وصف الكاتب لها — بلغته التى لا دفء فيها — كشىء زائد عن الحاجة وثرثرة فارغة .. اذ انه لا يقيم علاقة جدلية بينها كبيئة ومناخ اجتماعى ونفسى وبين الشخصيات التى تتحرك خلالها وتتنفس تحت سمائها .

وتستمد رواية حمام الملاطيلى — التى تمتلىء بكثير من الوصف المكشوف للجنس الشاذ — اهميتها من كونها حاولت فى وقت مبكر —

وبشكل متسرع — ان تقدم تفسيرا اخلاقيا لأسباب نكسة ١٩٦٧ . وهو التفسير القاصر الذى استند اليه المخرج صلاح ابو سيف فى صنع فيلمه ، فبطل الرواية « أحمد » ابن عائلة من المهجرين جاء الى القاهرة بحثا عن عمل بعد ان تشردت عائلته بسبب الحرب . ولم يستطع أن يكمل تعليمه العالى ويشبع هوايته لدراسة الآثار الاسلامية القديمة .. وهو شاب مثالى طموح تقف الظروف ضده ، ويضطر الى اللجوء الى حمام الملاطيلى المشبوه ليعمل مستخدما عند صاحب الحمام المعلم (على الطيب) .

واثناء ضياع أحمد فى المدينة المشوهة المنحلة يلتقى بفتاة مومس تدعى نعيمة كانت قد فرت من أهلها الصعايدة لأسباب لا يوضحها الكاتب وجاءت الى المدينة لتستسلم لقدرها وتعمل كبغى فى محل القوادة ازهار !

وفى الحمام — مركز الأحداث الرئيسى — يتقابل احمد مع رؤوف الفنان الارستقراطى المتهتك الذى يرتاد المكان ليشبع شذوذه الجنسى مع ثلاثة من الشبان الضائعين الذين يتحول أحدهم (كمال) الى قاتل لاحد الشواذ الأغنياء .

ويستمر احمد فى ترديه الأخلاقى وتحلله فيتخلى عن نعيمة فجأة بعد ان نشأت بينهما قصة حب عظيمة ، ويقيم علاقة جنسية مع امرأة المعلم الشابة وتكون نتيجة ذلك مقتل نعيمة على ايدى اهلها تخلصا من عارها — واكتشاف احمد فى النهاية لمدى ضياعه الذى تقف وراءه تلك المدينة بتراثها الاسلامى الضخم المتحلل . « اننا ورثة لحضارة عظيمة تنهار على ايدينا بسبب تحللنا الأخلاقى الذى هو سبب نكسة ٦٧ . ذلك هو الدرس الأخير الذى يبغى اسماعيل ولى الدين ان يلقننا اياه من خلال روايته المعاصرة !

ويقول يحى حقى فى معرض تعليقة على شخصيات الرواية ، موجها اليها — بشكل غير مباشر — ضربة فى الصميم « ويحوم حول هذا المجتمع الذى يقدمه الكاتب شخصية فتاة مومس لعلها أقل اشخاص الرواية قدرة على الاقتناع ، حقا لقد زهقت من كثرة اللجوء فى قصصنا الى الفتاة المومس اما متخذة رمزا لمصر واما مثلا لطهارة الباطن وان فسد الظاهر انها دائما اقدر الناس على الوفاء والتضحية »!

ويواصل يحى حقى كلامه « ان شخصيات الرواية تكشف لنا عن جراحها وشذوذها وعاهاتها المتكتمة ، عاهات لصحابها غير مسئولين عنها .. انها قدرهم الذى لا فكاك منه » !!

وهكذا ياتى صلاح ابو سيف مترسما ذلك النهج ليحاول ان يبرر قدر هؤلاء الشواذ باضفاء بعد اجتماعى وسياسى جاعلا من هؤلاء الناس ضحايا للظروف التى هى اقوى منهم . وهى نفس الطبخة الميلودرامية التى درجت السينما التجارية على صنعها منذ نشأتها وبنفس الرؤية الأخلاقية المبتورة المشوهة عن عمد التى تعالج بها قضايانا على الدوام ! .

الأقمر تنويعة على نفس اللحن

وفى رواية « الأقمر » التى تلقفها المخرج هشام أبو النصر — الحاصل على الدكتوراه فى الاخراج من امريكا — ليصنع منها فيلمه الأول الذى لم يكن فى حقيقته سوى تنويعة أخرى مختلفة قليلا فى التفاصيل من رواية حمام الملاطيلى ، تظهر نفس مفردات عالم اسماعيل ولى الدين ، تلك التى تعشقها السينما التجارية وتقبل عليها . الجنس والمطاردة — والقدر والجريمة . ولعل هذا هو السبب الحقيقى — برغم كل الادعاءات — الذى جعل هشام أبو النصر يحارب من أجل انتاج فيلمه ويغامر بالانفاق عليه من ماله الخاص لأنه واثق من أنه على الطريق الصحيح الذى سيجعله يسترد ماله مضاعفا ويحقق الشهرة العاجلة .

فى رواية الملاطيلى توجد ثلاثة شخصيات ضائعة لشبان يترددون على الحمام هم — كمال وسمير وفتحى ، وأحدهم وهو كمال يتحول الى قاتل يسفك دم ثرى شاذ جنسيا ، كان يصادقه لابتزاز نقوده ، وتلك الشخصيات الثلاث تنتقل كما هى — مع اجراء التعديل اللازم — الى رواية الأقمر — بل ان الشخصية الرئيسية فى الأقمر وهى كمال تحمل نفس اسم الشخصية الأخرى فى الملاطيلى ويقوم كمال بطل « الأقمر » بارتكاب جريمة قتل ايضا بدافع السرقة .

والواقع أن شخصية كمال البلبيسى فى «الأقمر» تحمل أصداء متنوعة من شخصيات عديدة من الملاطيلى .. شخصية رؤوف الرسام الذى افسده تدليل أمه له وشخصية أحمد الذى يعانى الضياع فى المدينة — وشخصية كمال الذى يتحول الى قاتل على يد الأقدار .. ان سمات هذه الشخصيات الثلاث معا تتجمع وتتركز لتقوم بعملية بناء شخصية كمال البلبيسى فى الأقمر (ويجب ملاحظة الفترة الزمنية القصيرة التى تفصل بين نشر الروايتين) .

ولأن شروط الصنعة ومواصفات الطبخة يجب أن تتم وفقا « لنسق معين يكاد يتخذ شكلا ميكانيكيا فان الأحداث يجب أن تدور فى حى « الأقمر »

بجوار الأثر الاسلامى الضخم الذى يوشك على الانهيار وتأمر السلطات بهدمه .

ان اسماعيل ولى الدين يلعب نفس اللعبة بمحاولته ان يجعل من هدم الجامع الأثرى الضخم معادلا موضوعيا للسقوط المادى والمعنوى لشخصياته الثلاث التى تبدو فى هذه الرواية ايضا مقطوعة الجذور ومنفصلة عن اى دوافع معقولة لسلوكها .

لكنه ، سواء فى الرواية أو الفيلم المنقول عنها يفشل فى عملية الربط وبالتالى يفشل فى اضفاء دلالات سقوط هذا الأثر على سقوط وتحلل شخصياته **(حتى ان بعض النقاد علقوا بان احداث الفيلم كان يمكن ان تقع فى الزمالك مثلا أو فى أى مكان آخر دون أن يؤثر ذلك على بنية او معنى الفيلم)** .

وعلى العكس من ذلك فان سقوط « الأقمر » يبدو كحتمية تاريخية من اجل التطورات المادية الأكثر رقيا كما يعبر عنها والد كمال الراسمالى الطموح . ومن ثم فاذا قمنا ــ بشكل عقلانى بعملية التحليل والربط ــ يبدو سقوط هذه الشخصيات العفنة المتحللة ــ دونما سبب فنى أو منطقى مقنع للقارىء أو المشاهد ــ كحتمية من أجل استمرار الحياة بشكل أنظف ــ وهذا ما لم يقصده الكاتب الذى يتركنا ، بل يسلمنا فى نهاية روايته لنوع من العدمية واليأس والاحساس بان هناك قدر مسيطر جبار يحرك جميع المسائل ويلعب بمصائر البشر الضعفاء على هواه !!

ويركز الفيلم منذ البداية على حكاية الأصدقاء الثلاثة الذين يشمل كل منهم احباط من نوع خاص .. كمال البلبيسى (نور الشريف) طالب فاشل ، ساقط توجيهية عدة مرات بسبب تدليل أمه له ، ومغضوب عليه من أبيه الغنى صاحب مصانع الملبوسات الذى يفضل عليه شقيقه الأصغر الناجح المستقيم ، ومن ثم فان كمال يفشل فى الحصول على حبيبته « أحلام » بسبب وضعه السىء ، ويرتمى فى أحضان الرذيلة وتدخين المخدرات وتعاطى الجنس مع زوجة نادر ابو شليب صديقه الطبال .

الشخصية الثانية هى شخصية فتوح (سعيد صالح) الذى يقوده طموحه لامتلاك تاكسى الى الاشتراك فى الجريمة .

والشخصية الثالثة هي شخصية خليل الغص (محي اسماعيل) النشال الذى تحتضر أمه البائعة فيرسلها للمستشفى تخلصا منها ثم يرتب عملية سرقة شقة السفير عن طريق الخادمة التى يصادقها ، ويشترك الثلاثة كمال وفتوح وخليل فى عملية السرقة التى تنتهى بكمال وهو يقتل الخادمة باندفاع أرعن لا مبرر له .

والشخصية الرئيسية الرابعة هى شخصية بسيمة بائعة البرتقال (نادية لطفى) التى تعتقد فى المشايخ والقوى الخفية ، وتربطها بكمال علاقة صداقة بريئة !

ويستخدم المخرج اسلوب المونتاج المتوازى متابعا عملية سقوط وانهيار وهدم الأقمر وسقوط وتردى الشبان الثلاثة .

ان انهيار الاقمر يصيب بسيمة بالكآبة والفزع ، ويعنى بالنسبة لها ــ وهى الشخصية النقية الوحيدة بالفيلم ــ بالاضافة الى شخصية فؤاد حراز المهووسة دينيا ــ نهاية عصر وبداية مستقبل مشئوم .

انه نفس الدرس الأخلاقى الذى لقننا اياه اسماعيل ولى الدين فى الملاطيلى . ان سقوطنا الأخلاقى هو السر وراء تحلل وانهيار تراثنا وحضارتنا العريقة !!

وليس العكس ، فان السقوط والهزيمة والتردى الحضارى ، الذى تقف وراءه أسبابا مركبة ، اجتماعية واقتصادية وسياسية وتاريخية، هى جميعا السبب فى هذا التحلل الأخلاقى الذى هو نتيجة حتمية وانعكاس ، وليس سببا جوهريا للانهيار .

الاب الروحى وفى الباطنية :

وتأتى قصة « الباطنية » (وهى فى الحقيقة ليست رواية وأيضا ليست قصة قصيرة بالمصطلح الفنى المتعارف عليه) تأكيدا ودليلا على ان اسماعيل ولى الدين قد انتمى الى ان يؤلف ــ اعماله « تفصيلا » متقنا ومطابقا للمواصفات القياسية التى تطلبها منه السينما التجارية ومنتجيها .

فهذه القصة التى تحمل اسم أحد أحياء القاهرة القديمة على غرار اسلوب الكاتب ــ تهدف بالدرجة الأولى الى رواية سيرة العائلات الكبيرة التى تحترف تجارة المخدرات .

وقد كتبها المؤلف واضعا نصب عينيه رواية « الأب الروحى » للكاتب الأمريكى الايطالى الأصل « ماريو بوزو » فجاءت قصته ملخصا موجزا وشائها لسيرة حياة « الدون كورليونى » وعائلته عبر ثلاثة أجيال ، ولكن على الطريقة المصرية !

وتحول الدون كورليونى — فى القصة والفيلم — الى المعقاد وعائلته والناعس صهره ، احد اساطين تجارة المخدرات ، واستكمل الفيلم على يد كاتب السيناريو المحترف « مصطفى محرم » وضع كافة التفاصيل التى تقترب بصورته اكثر واكثر من فيلم الأب الروحى بجزئيه للمخرج الأمريكى «فرانسيس فورد كوبولا» كما تكفل المخرج حسام الدين مصطفى « بتطبيع » الأسلوب ونقل كافة المشاهد التى يحتاج اليها من فيلم كوبولا وتنفيذها على نفس النهج ، ولكن بخشونة وبدائية وفجاجة مع « حشر » كافة التفاصيل التى تلزم لابراز دور « وردة » النجمة « نادية الجندى » من اغان واستعراضات وتابلوهات راقصة . والواقع ان شخصية وردة ليست واردة فى الرواية ولكنها احدى الاضافات العبقرية لكاتب السيناريو !! .

وهكذا جاء الفيلم فى صورته النهائية مفتقدا لوحدة الأسلوب ومفتقدا لأى معنى محدد يبغى توصيله — عملا مهلهلا يتسم بالميلو درامية الفجة والتسطيح الشديد .

واذا حاولنا ان نناقش « المؤلف » فى قصته ، وقلنا بادئ ذى بدء انه لا اعتراض لنا على « التاثر » او « الاقتباس » من اى مصدر من مصادر « التراث العالمى » على شرط ان يكون اقتباسا امينا ، ينقل المنهج والهدف — ويذكر المصدر .. واذا قلنا ان المؤلف قد ترسم معالم «الحدوتة فى رواية ماريو بوزو الأب الروحى» تلك الرواية التى تقدم سيرة حياة عائلات « المافيا » التى اصبحت ظاهرة مركبة فى المجتمع الراسمالى الأمريكى ، وتشرح الظروف السياسية والاقتصادية التى ادت الى بعثها بدءا من العشرينات وحتى الخمسينات ، واستخدام هذه العصابات لأسلوب العنف الذى كان سائدا فى تلك الأونة كاسلوب يتسق تماما مع بنية هذا المجتمع .. ثم تشرح الرواية فى جزئها الثانى تطور المافيا واتساع نفوذها ورقعة سيطرتها على قطاعات اقتصادية هامة تؤدى فى النهاية الى نوع من التحالف الراسمالى مع الاحتكارات الكبيرة ذات الطابع الامبريالى .

واذا كان ماريو بوزو قد حاول هذا — فان اسماعيل ولى الدين — فى « الباطنية » لم ينقل سوى « هيكل » الحدوتة فقط وظهرت هذه العائلات الاجرامية التى تتاجر فى السموم منفصلة عن الواقع الاجتماعى الذى تعيش فيه ، كبقية قصص المؤلف ، ولهذا السبب لم تجب الرواية —

ولا الفيلم الذى نقل عنها — على تســاؤلات عديدة لابد وانها تطرا على ذهن القارىء والمشاهد مثل .. لمــاذا كانت الباطنية بالذات هى مركز تجارة المخدرات ؟ وما هو شكل علاقة هؤلاء التجار بالضبط بالســلطة التى من واجبها بالطبع أن تقاومهم ؟ وما هى عــلاقة مستهلكى هــذه « السلعة » بالتجار من ناحية وبحى الباطنية من ناحية اخرى وبالسلطة والمجتمع من ناحية ثالثة ؟

ان تجــارة المخدرات — وبعيدا عن أى اعتبارات أخلاقية — هى تجارة تحكمها قوانين الاقتصــاد — العرض والطلب ، ومرونة الســوق وأوضاع المستهلكين ومستويات الدخول — الخ .

وتجارة المخدرات فى مصر .. وحتى وقت قريب — كانت تتســم بحالة من التوازن بين العرض والطلب ، وثبات الأسعار ، مما يعنى انها تجارة راسخة لها « منافذها » السالكة فى الاستيراد والتوزيع .

وقد كانت « الباطنية » فيما مضى حيــا يقع فى أطراف المدينة على مقربة من المقابر المتاخمة لجبال الدراسة وهى حى يتميز بتعدد مسالكه وحواريه ومنافذه السـلفية التى لا يعرفها ســوى اهله ، ولمــا كانت الباطنيــة مكان يجمع سكان « قاع المدينــة » الذين يشــكلون جزءا من مستهلكى الصنف بحكم الوضع الطبقى والتركيبة الثقافية والنفســية ، لذا فقد أصــبح حى الباطنية مركزا لتجارة المخــدرات لهذه الاعتبارات التاريخية التى وان كانت قد تغيرت تغيرا جذريا فى السنوات الأخيرة بحكم التطور الا ان ذلك لم يغير من وضع الحى الذى أصبح الآن « ســوقا للســلعة » .

غير ان رواية اسماعيل ولى الدين لا تقول لنا شيئا من ذلك — كما ان الفيلم يقدم لنا اجابة متناقضة حول علاقة السلطة بالتجار والتجارة فمرة نكتشف ان « المعقاد الكبير » فريد شــوقى على علاقة بالرؤوس الكبيرة فى جهاز الشرطة وانه يدفع لهم مرتبــات واتاوات حتى تســتقر تجارته وتروج . ومرة أخــرى نكتشف قبيل النهاية ان هناك ضــابطا مدسوسا « احمد زكى » بين التجار يعيش بينهم ويعرف خباياهم ليقوم بتصفيتهم والقضاء على تجارة المخدرات نهائيا !!

فهل يعنى هذا ان هناك انقساما فى جهاز الشرطة على نفسه ؟ .. طائفة موالية للتجار طبقا لمعاهدة « تبادل المنفعة » وطائفة اخرى تعمل من وراء الأخرى للقضاء على هذه التجارة ؟ !

الا ان واقع الحــال على الرغم من ذلك ، يؤكد ان هــذه التجارة لم يقضى عليها سوى فى الفيلم فقط لا غير ، لانها على العكس من ذلك لا زالت مزدهرة !!

أما عن العلاقة المركبة للمستهلكين بالتجار من ناحية وبالسلطة من ناحية أخرى ، فان الفيلم يكاد يغفلها اغفالا تاما .. أنهم — فى الفيلم — مجرد مجموعة من المغفلين السفهاء الحمقى الذين يضيعون أموالهم على هــذه السلعة من أجل أن يعيشوا فى هذه الغيبوبة المستمرة التى يثرى من وراءها تجار الســموم الكبار .. وليسوا — كما هم فى الواقع — ضحايا مجتمع يدفع بهم الى حالة من الفراغ النفسى والضياع الناتج عن ظروف متعددة لا مجال للخوض فيها الآن .. تجعلهم يقبلون على تعاطى « الحلم » عن طريق المخــدرات .

أننا لم نر مشهدا واحدا لمحاولة اقتحام الشرطة « لغرزة » وردة التى تقام فيها كل ليلة حفلات التعاطى على الأنغام الراقصـــة . وهكذا نستنتج — والفيلم لا يــد له فى ذلك — ان هؤلاء المدمنين يمارســون ادمانهم وسط جو مستقر يساعدهم عليه اغفال أو تغافل أجهزة السلطة عنهم !!

وفى رأيى ان القضـــاء على تجارة المخدرات — ليس بمجرد اعدام هذه الكمائن الساذجة لتجار المخدرات .. ولكن بالدرجة الأولى بالقضاء أولا على الأســباب التى تجعل جمهور المتعاطين والمستهلكين يتضاعف يوما بعــد يوم .

ان أخطر ما فى فيلم الباطنيــة هو « وجهة النظر » التى تقدم بها تجارة المخدرات . فالفيلم لا يقدم ادانة صريحة لها بل يقدمها بصــورة فردية جذابة مثيرة تساهم فى الاعلان عنها على أوسع نطاق ، كما يلجأ أيضـــا الى القدر — الذى يقف فى صــف البوليس بالطبع — من أجل تصفية تجارة المخــدرات وتجارها الذين يقضون على أنفسهم بأنفســهم أثناء الصراع على احتكار التجـــارة .

لقد ساهم اسماعيل ولى الدين — متحالفا مع محترفى « ســينما المخدرات » — ومع سبق الاصرار — فى تقديم فيلم دعائى هابط لبضاعة من رواج السلعة فى سوق الباطنية !!

من الســلخانة الى المذبح

ومع بداية موجة افــلام الانفتاح — وهى الأفلام التى تبهت الى

خطورة الآثار الاجتماعى المدمرة لهذه السياسة مثل فيلم « على من نطلق الرصاص ». لكمال الشيخ » أو فيلم « أهل القمة » لعلى بدرخان — نشر اسماعيل ولى الدين روايته والسلخانة أواخر ١٩٧٦ ، وتلقفها الممثل سمير صبرى لينتجها ويقوم ببطولتها ، وتولى أحمد السبعاوى اخراجها بما يتلاءم مع الموجة الجديدة عام ١٩٨٢ وكما هى العادة عند الكاتب ، تحتشد قصته بكم كبير من الأحداث والأشخاص والسرد التقريرى والوصف الجاف الذى يخلو من أى جمال أو دفء يعكس طبيعة العلاقة بين الفنان والمكان الذى تجرى فيه الحوادث وتكمن الجاذبية التى تجعل منتجى السينما يقبلون على رواياته لتحويلها الى افلام — وبالذات السلخانة التى توحى طبيعتها بكم اكبر من العنف — فى المفردات التالية التى لا تخلو منها قصة لهذا الكاتب — غرز الحشيش — والجنس الحرام — والاندفاع نحو الجريمة والقتل — واحداث المطاردة — والشخصيات الشعبية التى يصورها كحيوانات بدائية تدفعها غرائزها نحو حتفها .

واذا حاولنا تفريغ الرواية من التفاصيل الكثيرة الزائدة فسوف نجد انفسنا امام شكسبير وروميو وجولييت ، لكن على مستوى السلخانة والمذبح وصراع تجار اللحوم الكبار لاحتكار السلعة — وتكاد تكون تلك هى التيمة نفسها التى عالجها ولى الدين فى قصة اسوار المدابغ .. وهو مكان يرتبط حيويا بالمذبح ولا يبعد سوى امتار قليلة عنه !! .

فى رواية السلخانة تتصارع عائلة « نجم » — عادل ادهم — مع عائلة زينهم الهباش — محمد رضا — ويكيد كل منهما للآخر للقضاء عليه — غير ان علاء — سمير صبرى — ابن زينهم يرتبط مع صفاء ابنة نجم بقصة حب عنيفة منذ أيام الجامعة وتستحكم الأزمة ويضيع الحب فى خضم الصراع وتكون نتيجة هذا الصراع ذبح عمر ابن زينهم وسعيد عبد الغنى » داخل المذبح قربانا لهذا الصراع .

وعلى مستوى الصفة الدمائية يلفت النظر تناقض غريب للكاتب فى أسلوب تعامله مع اللغة .. فهو يستعمل اللغة الفصحى فى تصريره لحوار الشخصيات مع بعضها البعض ، وهو حر فى اختياره .. لكن الملفت للنظر انه لا يفعل نفس الشىء مع لغة السرد والوصف التى تمتلىء بكثير من الألفاظ العامية والمتداولة فى مهنة ابطاله وكمثال للحوار نسوق هذا النموذج الذى يدور بين الصبية فاطمة بائعة الكرشة وبين عمر الهباش .

ــ ماذا تريدين .. ولماذا جئت ورائى .

ــ لماذا لا تسألنى عن سبب الخناقة .

ــ وماذا يعنينى من اسباب خناقاتك المستمرة مع زميلاتك او معلمك .

ــ لقد كنت اتشاجر من اجلك ــ لا تريد أن تعرف ــ ولكن سأقول لك .

((وما كاد ان يسكها قلمين ــ ((هذه المرة)) ــ يقصد المراة ــ حتى تفيق لنفسها وتبتعد عن طريقه ولا تعيد ذلك الحديث حتى هربت ، توارث عن وجهه بعيدا عند عنبر الخراف)) .

((البشاكرة جاهزون لشط الخراف والعجول الصغيرة ــ بعد تعليقها من ارجلها الخلفية الى نصمين ــ يتركون داخل النبيحة الكبداية والفشة والكيئوتين)) ((يسلخون النيل بأن يسلتوه كطريقة الأرانب ، وتبقى العكوة التى يلذ طبخها فى ليالى السمر والعربدة)) .

وتأمل ايضا أسلوب استخدامه للغة فى المنولوج الداخلى لفاطمة التى تعشق عمر وهو لا يعبأ بها « لو تقترب منه يوما ، حتى نستطيع أن تلمس الشفتين المميزتين .. أريد أن أمسك أصابعك أصبعا أصبعا . كل واحد مختلف عن الآخر » !

« لا يمكن أن أتزوج وأترك حبى وعمرى ، أتزوج وأترك فكرتى . أترك كل شيء فى عالمى المحدود .. عندما أراه ينبض قلبى .. تهتز مشاعرى تنفرج أسنانى ، تتكلم عيناى ، تغنى حنجرتى » .

هل من المعقول ان يكون هذا المنولوج متوافق اطلاقا مع نمط فاطمة الفتاة الشعبية او يتوافق مع ثقافتها وطبقتها الاجتماعية .. ان هذه الركاكة فى التعبير ليست حالة شاذة انتقيناها .. ولكنها تكاد تكون سمة عامة مميزة فيما يكتبه اسماعيل ولى الدين .

وقد استغل السبعاوى فى الفيلم المنتج عن الرواية طابع العنف والعذرية المتضمن فيها ــ وحولها الى ميلودراما زاعقة أكثر مما هى وغير من نهايتها الدموية والمنطقية ليضفى على بطله السلبى فى الرواية (علاء) طابعا ايجابيا فيجعله فى مشهد ذبحه للثور يبدو وكأنه امتداد لعمر وابيه رغم ان تكوينه الفكرى والنفسى ــ كما ورد فى القصة الأصلية ــ مختلفا عنهما بل ورافض لأسلوبهما فى الحياة .

غير ان خطورة كتابات اسماعيل ولى الدين والسينما المنتجة عنه تتمثل فى الصورة الشائهة والمزيفة للواقع التى تقدمها للقارىء والمشاهد فتتدنى بوعيه وتبلبله ولا ترقى به الى مستوى الرؤية الصحيحة والأمية للواقــع ومن ثم فهى تؤدى به الى تبنى نوع من الفكر الغيبى الانهزامى الذى يصبح فيه الانسان مجرد ـبه فى يد الأقدار .

واذا انتقلنا الى « أســوار المدابغ » وهى رواية قصــيرة نشرت ضــمن مجموعة باسم « الكلاب والبحر » فى ســلسلة كتاب اليوم عدد مايو ١٩٨١ .. وقد حولها عصام الجنبلاطى الى فيلم سينمائى فكتب لها السيناريو والحوار وأخرجها الشاب شريف يحى لتصبح أول تجربة له فى اخراج فيلم روائى .

والواقع ان عصام الجنبلاطى قــد بذل فيهــا جهودا جبــارة لأجل ان يستخرج منها فيلما متماسكا على مســتوى الشكل والمضمون . واذا كان قــد احتفظ بغالبية الشــخصيات الرئيسية وبالنهاية الميلودرامية الواردة بالقصــة ، فقد أضاف من قريحته شخصيات وأحــداث لم ترد أصلا بالقصة وركز فى النصف الأول من الفيلم على شرح قضية الاحتكار فى ســوق المدابغ .. والصراع بين الملاك الصــغار والمــالك الكبير « خليل جلابو » ــ فريد شوقى ــ من ناحيــة والصراع بين الرأسمالية الاحتكارية الكبيرة والعمال المضطهدين من ناحية أخرى .

غير انه فى النصف الثانى من الفيلم ــ ربما لاعتبارات تجارية ــ جنح الى الميلودراما ــ وميع القضــايا الأساســية لتنتقل الى الغيبيات والحذر والمــأساه ، وهى الأفكار الرئيسية لاسماعيل ولى الدين صاحب القصة مع بعض التعديل الواجب .

فى القصة الأصلية التى لا تزيد عن ٤٥ صفحة من الحجم المتوسط تدور الأحداث الكثيرة المتشعبة ــ كعادة الكاتب ــ فى حى المدابغ الذى يقوم بتصنيع الجلود الواردة فى السلخانة القريبة ــ ولا تســتطيع أن تمسك فى هذه القصة بشخصية محورية واحدة تدور حولها الأحداث .. فهناك زحام من الشخصيات المتداخلة التى تتشابك مصائرها فى النهاية بطريقة تشعرك بأنها غير محبوكة تماما .

هناك اولا شخصية خليل جلابو صاحب اكبر مدبغة فى الســوق وحكاية صــعوده وانحلاله وقصته مع عشيقته سامية التى استأجر لها شقة فى عمارته بالزمالك وكيف خدعته وجعلته يوقع على عقد زواج عرفى

منها دون أن يدرى — رغم ان لها عشيق آخر .. وحكاية أولاده توفيق وشاكر وفاضل — وقصة وقوع توفيق فى غرام ارملة أبيـــه .

ثم هناك شخصية عبد الكريم عجور — صلاح نظمى — وهو تاجر كبير آخر وصديق حميم لجلابو . وله ابنة تدعى منال طالبة بكلية الطب. يسعى لتزويجها من فاضل . الابن الأصغر لجلابو — حسين فهمى .

ثم هنـــاك شخصية محسن شنوانى — محمود ياسين — الـــذى أفلس أبوه صاحب المدبغـــة الصغيرة فعمل منذ صباه فى مدبغـــة جلابو كعامل ماهر ثم حكاية حامد الأخ الأكبر لمحسن الذى يعمل مدرسا وزوجته التى تعشق محسن وتمارس معه الجنس الحرام (محذوف من الفيلم) .

ثم حكاية حب محسن لمنـــال التى كانت زميلته فى المدرسة الاعدادية قبل أن ينتقلوا للسكن فى الزمالك (بالضبط مثل صفاء فى السلخانة) .

وبمقارنة بسيطة تستطيع أن تلمح أوجـــه التشـــابه الكبير بين شخصيات السلخانة والمدابغ بل والأحداث والنهاية أيضا .. وتجمـــع شخصية محسن بين صفات كثيرة من شخصية عمر فى الســـلخانة — ان محسن يدمن المخدرات والبرشام من البداية ويعـــاشر النســـوة الرخيصات وحين يتذمر من الأجر الذى يعطونه له فى مدبغـــة جلابـــو ويحرض العمال يطرده الابن فاضل — خصوصا بعد وفاة الأب واستيلاء فاضل على المدبغة — فتتدهور حالته وترفض أى مدبغـــة قبـــوله كعامل لديها .. ويهجر البيت هربا من عشق زوجـــة أخيـــه ويستمر فى ادمان البرشام الى أن تختمر فى ذهنه فكرة اغتيـــال فاضل فيتربص له فى المدبغـــة ويدفعه الى حوض الكيماويات الحارقة ويسقط معـــه ليموتا معـــا !!

وكما قلنا من قبل فهناك اختلاف واضـــح بين القصـــة والفيلم .. فقد حاول كاتب السيناريو عصام الجنبلاطى اضفاء طابع من التماسك على قصة الفيلم فجعل من شخصية محسن شخصية محورية وعمـــق من دوافع الانتقام لديه ضد خليـــل جلابو وابنـــه فاضل — حيث اظهره مع بداية الفيلم طالبـــا جامعيا أرغم على ترك دراسته ليتولى شـــئون مدبغـــة ابيه المتوفى غير أن دهاء خليـــل جلابو الذى يسعى لتصـــفية المدابغ الصغيرة ينتهى بمحسن الى الافلاس والى العمل أجيرا لـــدى جلابو ويفقد حبيبته منـــال ليتزوجها فاضل المخنث الـــذى اســـتولى — فى ظل الانفتاح — على كل شىء يملكه محسن . ويضيف السيناريست من بنات أفكاره شخصية جديدة تدعى « شقاوة » — صفية العمرى —

وهى صاحبة غرزة تبيـع المخدرات للرواد وتعشق محسن وتقف للنهاية بجـانبه !!

كما يضيف ايضا حادثة تربص محسن لخليل جلابو فى منزل عشيقته ليغتاله غير أن القـدر يسبقه الى انتزاع روحه أثنـاء ممارسته للجنس مع عشيقته وهو تحت تأثير الخمر والمخدرات !! (فى القصة الأصـليه خليـل جلابو عاجز جنسيا !!) .

ويضيف الى النهـاية تعديلا بسيطا ففى المعـركة الاخيرة . بين محسن وفاضل يغتـال الأول الثـانى بسكين حادة فى عرض الشـارع تحت سمع وبصر أهل الحى . وبذلك ينفث من غضب المشاهدين علـى جلابو وابنـه !! .

لقـد كان من الممكن لشريف يحى أن يصنع شيئا من قصة اسماعيل ولى الدين المهترئه لكنه انسـاق وراء نفس المواصفات التى تحـكم صناعة السينما التجارية فى مصر ـ فصنع فيلمه بنفس المقاييس السائده والمخادعة ليضاف الى نفس الرصيد السىء !!

يشـاب المرء .. لمـاذا ؟

فى الفيلم الأخير المـأخوذ عن قصة بيت القاضى ايضـا ، والتى اخرجها احمد السبعاوى الذى يبدو انه قد أعجبه أو ناسبه عالم اسماعيل ولى الدين وحكاياته .. تنتابنا الدهشة لأن السينما التجارية تبدو وكأنها ـ كشذوذ يؤكد القـاعدة ـ قررت أن تنتهج طريقا يتضمن قـدرا من الالتزام بالقضايا الاجتماعية للوطن فى المرحلة الراهنة ـ ويبدو ان سبب الجدة فى الموضـوع اصلا هو التناول الأصيل والخلاف لكاتب السيناريو المخضرم عبد الحى اديب .

وقد انتـج الفيلم فى اواخر عام ١٩٨٤ ونشرت القصـة قبل ذلك بشهور .. وكان الحدث الرئيسى والهـام فى التاريخ السـياسى لمصر آنذاك هو الانتخابات البرلمـانية فى منتصف ذلك العـام ـ وقد استطاع عبد الحى اديب فى الثلث الأول والثانى من الفيـلم ان يقـدم بانوراما عريضة وسريعة للجو السـياسى السائد والقوى السياسية المتصارعة فى الساحة .. انطلاقا من قضية عولجت من قبل بنجـاح فى فيـلم ((سواق الأتوبيس)) للمخرج عاطف الطيب .. الا وهى تتبع مصير جيل اكتوبر الذى خاض الحرب وبذل دمه وروحه فيها وحينما انتهت الحـرب وجد أن ثمار جهدهم قد استولى عليها محترفوا السياسة ولصوص الانفتاح.

لكن قصة اسماعيل ولى الدين ليست بهذا الثراء ولا فيها كل هذه المضامين السياسية،فهى اولا واخيرا تحكى حكاية فتحى ــ نور الشريف ــ الذى عاد بعد سنوات غربته فى احدى البلاد العربية ــ ليجد ارملة أبيه الذى مات فى ظروف غامضة « شويكار » وقد حولت منزلهم الى فندق بمعاونة الصول « مدحت الناضورجى » ــ حاتم ذو الفقار ــ الذى لفق له من قبل تهمة حيازة منشورات شيوعية وارغمه على مغادرة البلاد ليفلت من الاعتقال .

وتدريجيا يكتشف أن اباه قد قتل على يد زوجته وعشيقها مدحت .. فى الحمام البلدى .. وأن والد حبيبته « معالى زايد » ضالع فى الأمر .. وهكذا نجد انفسنا أمام شكسبير وهاملت مرة أخرى لكن فى حى بيت القاضى الشعبى .

الدلالات السياسية هنا اذن مع وحدة الشكل والتماسك . يرجع الفضل فيهما لعبد الحى اديب واحمد السبعاوى .

أننا نتابع هنا مصائر أبطال أكتوبر رفاق فتحى ــ أولهم ربيع الخوانكى المحامى ــ أحمد عبد الوارث ــ اليسارى الوطنى الذى رشح نفسه فى الانتخابات للدفاع عن حقوق الفقراء الذين ينتمى اليهم .. فى مواجهة منافسه المعلم النقاش (محمد رضا) الذى يبدو واضحا انه ممثل الحكومة والحزب الوطنى .

أما الرفيق الثالث فهو حسن « فاروق الفيشاوى » الذى بترت ذراعه فى الحرب ولما عاد ولم يجد عملا أصبح بلطجيا يفرض الاتاوات على بعض الأغنياء وانضم الى شلة النقاش مخدوعا .

وقد نجح السيناريست فى الثلث الأول والثانى من الفيلم فى ربط القضية الخاصة بفتحى بالقضية العامة .. والصراع السياسى الدائر ، غير أن الأحداث تتسارع الى ذروتها الميلودرامية التراجيدية ذات الطابع الشكسبيرى الذى نعرفه فى هاملت ــ فى الثلث الأخير ، حين يبدأ سيل الدم فى الانهمار .. فتقتل الزوجة الخائنة والعشيق ووالد الحبيبة، ثم يموت حسن الأكتع على يد أعوان النقاش الذى يفلت بالطبع حيث لا تتوافر الأدلة ضده .

وهكذا يكون نفس الدرس قد اعيد توصيله الينا .. إن جيل اكتوبر سرقت حياته وضاع عمره لحساب الانفتاحيين .

ولعل هذا هو افضل ما قدمه ولى الدين للسينما .. وربما ينطبق عليه المثل السائر الذى يقول « يثاب المرء رغم انفه » !!

غير ان السؤال الملح حول اسماعيل ولى الدين والذى لا يزال معلقا هو : **لماذا كان هذا التركيز الاعلامى الرسمى على ابراز هذا الكاتب ، الذى بدا عمله ككاتب مع بداية عام ١٩٦٨ .** حينما نشرت أوائل اعماله الادبية ــ فى الوقت الذى كانت هناك حركة أدباء شبان غيره بدات تشق طريقها وتتجمع فى فصائل لها انتماءات سياسية متعددة لكنها جميعا وطنية تبحث عن وسيلة للخروج من سقطة النظام عام ١٩٦٧ .. والاتفاق فيما بينها على ضرورة المشاركة الشعبية فى الحكم وتعزيز الديمقراطية . **كان هناك يحى الطاهر عبد الله .. وأمل دنقل ــ وبهاء طاهر ــ وعفيفى مطر ــ وجميل عطية ابراهيم وعبد الحكيم قاسم ــ وابراهيم اصلان ــ ومحمد البساطى وابراهيم مبروك ــ لكن لم يلتفت اليهم أحد ــ ولم تركز عليهم هالات الاعلام والصحف والمجلات الحكومية . وانما استقطب اسماعيل ولى الدين ليقدم على انه الوجه الادبى الشاب وممثل الجيل الطالع !! . لماذا ؟**

فى العدد القادم :

- **الجزء الثانى من دراسة الابداع الروائى للدكتور شريف حتاته .**
- **دراسة مى زيادة قراءة فى كتابتها الفلسفية .**

قصة قصيرة



سلمنى للبلاد

ابراهيم فهمى

•• حيث الليالى كلها لم تكن مثل ليلتى ، ولدتنى « بنت القبـايل » مع بنت « مصطفى أبو عين » وولد « رافييل » وولد العمدة « صالح » من زوجة أخرى ، وفى ليلة من ربيع ثان ، قمرها — والجمال لله وحده — بدرا ، رمت خلاصى للنهر ، وقالت : ولك يا أمير ومحبوبك ، وقالت •• والنهر الأمير دائما يدخل بيننا ، فيأخذ أبوك منى فى ساعة رضا ، فيقول لى : صحيح الغرام بيننا يابنت القبايل الى سابع جيل ، لكن حب بحر النيل الأمير،لا أقدر عليه•

وقالت لى : لو ضاقت عليك تلك البلاد ، مد يدك للنهر ، بحر النيل ، فيمد لك الأيادى ، ولبحر النيل أول — أوله عندنا ، ولبحر النيل آخر ، آخـره عندنا •

فقلت : سيعرفنى الأمير من الوشم الذى على ذراعى ، وحينما كان أبى يعلمنا السباحة جماعة ، وقلت لابد أن اشـارات الطريق تنتهى اليـه ، والسائقين المسافرين لايبدأون السفر الا اليه ، والأمهات ، لا يصطحبن أطفالهن الا اليه ، فمشيت من شارع الى شارع ، ومن ظل الى ظل ، ولم تسلمنى الشوارع اليه •

قال أبى : هناك كنا نعبر النهر ، بحر النيل ، بالتمر حتى « امبابة » ، فنسرق السعر من أفواه التجار الكبار ، بفطنتنا التى علمتنا اياها الأيام الصعبة ، وكانت بولاق شارع واسع ، والذى خلف الكوبرى تماما نخل ، وماء ، والتى مكان الحارس الليلى على الشاطىء صفصافة عالية ، ومكان البيوت العالية ، والبوتيك ، كانت طريق مفتوحة للناس ، ولم يكن شيئـا يمنعنا عنه • ولا الحارس الليلى ، وكان النهر يأخذنا على كفوف الراحة ، وكنا نخيره للشمال ، والشرق ، والغرب فيستخير ، ونأمره بالغناء معنا فيغنى ، ولو نظرت عند المدائن هناك ، تجدهم حراس الليل كما الحدءات ،

لكن النهر يعرف الأحبه ، كما يعرف الأعادى ، ســوف يتركهم الى حين ، يخلعون احذيتهم ويلقون جواربهم على وجهه ، لكن النهر الذى يعرفهم من رائحتهم ، ومن جلودهم ، سوف يغريهم بالسباحة ، ويأخذهم فى جوفه ، ويستوى كما كان ، فتسلم عليه ، ويسلم عليك ، وتقول له : مرحبا بك عشرة ، يا زاين الأراضى .

.. جاء الوافدون فحياهم الحراس بالسلاح ، وحيوهم بالهتاف ، ثم بادلوهم الرضا ، والتحية بالقبعات والنكات اللاذعة ، والتبغ ، والعملات ، فعبرت كوبرى ابو العلاء ، ووقفت على القرب منه ، كى أبادله الغناء ،وأبادله دمى ، كى يقــوم قومتــه الثانيــة ، ويشــق نفســه نصــفين للوافدين ، ثم آخــذ القبعــات ، وأعلقها على كــوبرى أبى العــلاء تذكــار ، فغنيت له : بحر الدميرة (١) يابو ريم (٢) واللى سقط فيك رايح (٣)

فأراد أن يقف على قدميه ، ويديه ، فصوب الحارس الليلى عليه ، وأصاب يديه ، وقدميه وصوب على قلبه ، فقلت : يا أمير سلامتك ، وجعلت يدى ، يديه ، وقدمى ، قدميه ، وعينى عينيه ، وعرفته مخابىء الأعادى ، وأشرت له على حراس الليل، ثم العمارات وانقصور الواقفة بيننا وبينه، وأشرت له على الناس ، الذين يصــب فى أراضيهم بأمر الحارس فى تلك النواحى ، ومددت له يدى ، كى يمد (لنا) الأيادى ، لكن الحارس الليلى ادار وجهه بعيدا عنى وعن البيوت التى يحب ، قلت : البلاد التى بلا نهر ضيقة (علينا) ، ولو مددنا للنهر (أيادينا) لا يسلمنا للبلاد التى نحب .

---

(١) بحر الدميرة : النهر وقت الفيضان .

(٢) الريم : الزبد على وجه النهر وقت الفيضان .

(٣)الكلام لبنت القبايل (أمى) .

حوار العدد مع :

الروائى عبد الحكيم قاسم
أيام الإنسان المُنزة

اجرته : اعتماد عبد العزيز

* لو تعرف السلطات المسئولة قيمة واثر السجن الايجابية على الاديب وادبه لعاقبته بمنع سجنه نهائيا .

* قضيت فى كلية الحقوق ١١ سنة رغم أنى لم أرسب فيها عاما واحدا .

* ليس فى قرآن الله ولا فى سنة الشريعة الاسلامية نصا صريحا بعقوبة السجن .

* حتى الآن كل ما حصلت عليه من أجر نشرى لأعمالى الادبية لا يساوى ثمن جوز جزمة .

لأن لقائى به كان صدفة وغير متوقـــع ... « حيث وجهت نى دعوة عابرة أن اكون ضمن مجموعة وجـــه هو اليهمدعـــوة الاجتماع به فى داره بقريته البندرة للسلام عليهم قبل سفره » لهـــذا جاء حديثى هـــذا معه سريعا لاهثا ، يلمس ولا يغوص ، يصف ولا يتعمق ... لا يسمن ولا يغنى من جوع التعرف عليـــه .. والتحـــاور معـــه والقـــاء الأضواء علـــى افكاره واعماله الأدبية ... أو بسط كافة القضايا والآراء التى يجب أن تطرح عليـــه ... ولان هذه أول مرة التقى به مباشرة ... ولانى لـــم أكن أعلم بميعـــاد سفره كما لم أكن أعلم اصلا بمجيئه نتيجـــــة غيبوبة اعلامية مدبرة ومقصودة ... فقد انتهزت هذه الفرصة وقبلت الدعـــوة فورا ... وخلالهـــا تم هـــذا الحديث الذى اقتنصته من الدقائق التى كان يلملم فيهـــا نفسه سواء من مشاق الترحيب وحسن ضيافة أصدقائه او من توديع أهله واقاربه وأحبـــائه له قبل رحيله فى صـــباح الغد الى حيث يقـــيم منـــذ اكثر من عشر ســـنوات فى المـــانيا الغربيـــة ... ومع اعتذارى الشديد للقـــارىء الذى لم اشـــف له غليـــــلا ... ولعبد الـــحكيم قاسم الذى حاصرته حتى الارهاق ... فاننا رغم ذلك مع أول حديث ينشر له هنـــا فى بلده مصر .

* اولا .. كيف يمكن لك أن تقـــدم لنـــا نفسك ؟ وبمعنى آخـــر من أنت ؟

— أنا عبد الحكيم قاسم .. مســـجل فى دفتر مواليد البندرة مركز الســـنطة غربية بتـــاريخ ١٩٣٥/١/١ .. ولكننى أعتقد أننى مولـــود قبل ذلك بفترة قليلة قد يكون فى ١٩٣٤/١١/٢٦ .. ولكن كانت العادة أن يرجىء تســـجيل مواليد أخر العـــام حتى يتم تقييدهم مع دفعـــة العـــام الجديد .

* استبعد الســـخرية .. ولا أظن ايضا انك تمزح بذكرك لهذه التفاصيل .. ولكن ورائها معنى آخر .. فما هـــو ؟

— المسألة ان هذا الاختـــلاف البسيط جـــدا فى حقيقة تـــاريخ مبلادى جعلنى اشعر بأن لا شىء حقيقى فى الحيـــاة وأن الانتماء الحقيقى بالانسان غير موروث ولكنه يجىء بالجهـــاد والاجتهاد من أجله ومن اجل تحقيقـــه .

* هل لك أن تكمل لنـــا بقية تقـــديم نفسك ؟

— نعم .. أبى كان رجلا مزارعا .. لكنه لا يمارسها فقد كـــان يمتلك حـــوالى عشرة افدنة .. ولذا كان عنـــده الوقـــت والامكانيات

بالاختلاط بالناس والسفر وقد جعل هذا تجربته بالحياة ضخمة جدا معذكاء شديد وشخصية رئاسية بالاضافة الى تدين واضح وميل الى الصوفيه ليس بمعناها المكتوب فى مذاهب المتصوفة ولكن له شكل آخر احتفالى غنائى طقوسى حيث يجتمعون مرتين فى الأسبوع يقرأون القرآن الكريم والأوراد ويسافرون الى أولياء الله الصالحين فى البلاد الأخرى وذلك اشباعا فى نفس الوقت للسفر وللأشواق للمدينة ولنسائها ... هذا بالاضافة الى أنه كان فى حياة أبى بعدا دراميا كبيرا جدا .. فقد ماتت زوجته الأولى وحبه الحقيقى ورغم انه تزوج بعدها كثيرا وانجب أولادا كثيرين عاش منهم فقط أربعة رجال وستة نساء الا انه ظل حزينا وتعيسا بسبب فقدها ... وقد جعل كل هذا من أبى رجلا عذبا متسامحا رقيقا رحيما واسع الأفق يحب حتى المخطئين ... وقد أثر أبى بشخصيته هذه فى أكبر الأثر ... ولأنى كنت الابن الأثير عنده .. كان أمله فى غامضا وغير محدد .. ولكنه مرهق ومتعب ... فقد كان يقول لى دائما أنا عاوزك كبير ... كيف ؟ هو نفسه لا يدرى ... وكم كان هذا مرهقا لى وعنيفا .. ويكفى أن أقول لك اننى عندما بدأت أقترب منه أكثر وأحس به رسبت فى الثانوية العامة ثلاث مرات ... أبى شلنى .. فهى عملية عجيبة جدا وتضر تربويا ولهذا وحتى الآن أنا لا أعرف ماذا أريد .. اكتب الكلمة واشطبها مائة مرة ... جعلنى أخاف من الحياة .. عاوز أكون أحسن .. ولكن من ايه ؟ .. لا أعرف .

*** ولكن كيف كانت البداية الأدبية لك ؟**

ــ بعيدا عن الأشعار الغرامية القليلة التى كنت أكتبها ككل المراهقين فقد لاحظت وأنا أكتب جوابات لأبى وجود جمل أدبية كثيرة خاصة .

ولكن أن أكتب بهدف الكتابة .. فقد كان فى المرحلة الثانوية وأنا فى مدرسة طنطا ومن خلال مجلة الحائط بها .. ثم كانت أول قصة قصيرة لى وأنا فى كلية الحقوق عام ٥٧ وهى قصة « العصا الصغيرة » التى اشتركت بها فى مسابقة نادى القصة ولكنها رفضت ... ولكن فى السجن ومن خلاله توصلت الى الشكل الأدبى الذى أرضى عنه نوعا ما ... ففيه كتبت رواية « أيام الانسان السبعة » لأول مرة .. حيث اننى كتبتها بعد ذلك ثلاث مرات حتى خرجت بالشكل الذى نشرت به عام ١٩٦٨ .

*** آه السجن ... اذن فقد دخلت السجن وكانت لك تجربته ؟!**

ــ نعم .. كانت لى فى السجن سنوات هى من أهم وأخصب واعظم سنوات حياتى .. يكفى مثلا ان اخبرك اننى دخلت كلية حقوق الاسكندرية عام ٥٥ وتخرجت منها عام ٦٦ .. أى بعد احدى عشرة عاما .. رغم اننى لم ارسب فيها ولا عاما واحدا بل ولم آخذ فيها حتى درجة مقبول .. ولكن الحكاية انه تخللتها سنوات السجن التى استمرت من الفترة من ٢٦/١٢/٥٩ وحتى ١٤/٥/٦٤ زرت فيها سجون القلعة والقناطر ومصر والاسكندرية والواحات وأسيوط .

*** ولكن هل لنا أن نعرف لماذا دخلته .. أكان ذلك لاتجاه سياسى معين تؤمن به أم لنشاط سياسى واضح لك فى تلك الفترة ؟**

ــ ابدا .. لم يكن لى اتجاه سياسى معين .. ولم أكن أعرف حتى ما هو التنظيم الحزبى الماركسى .. ولكن دخلته فقط ــ السجن ــ لعلاقة الصداقة والقرابة السلوكية بينى وبين مجموعة الاصدقاء الذين تم القبض عليهم .. نعم انا كنت بشكل عام غير راضى عن النظام الموجود ، ولم يكن لى من سلاح غير الكلمة .. ففى عصر عبد الناصر كان التعبير السياسى عن النفس ممنوعا .. والتنظيمات السياسية ممنوعة .. والاجتماعات المتاحة لنا فقط هى اجتماعات للانشغال بموضوعات غير سياسية .. مثلا لمناقشة القصة القصيرة أو غيرها من الموضوعات الأدبية ولهذا فقد كنا نحن الشبان الصغار عندما نكتب الأدب فاننا نحمله رغما عنا مضامين سياسية ... وفى هذه اللحظة تضيق المسافة جدا بين الأدب والسياسة ونصبح على استعداد للتفكير فى أمور سياسية ونظريات سياسية اخرى وبديلة .. وأعتقد ان هذا ما حدث معنا بالضبط .

*** قلت عن سنوات السجن انها كانت الأهم والأخصب والأعظم فى كل حياتك .. فهل استخدام افعل التفضيل هنا مبالغة طبيعية لما تمثله دائما ذكريات الشباب المنقضى من خصوصية ومكانه ... خاصة اذا كانت تحمل معها سمات من البطولة والتى يجىء السجن السياسى على رأسها ... أم لانها اثرت فعلا عليك بشكل ايجابى آخر ؟**

ــ لا .. انا هنا لا ابالغ على الاطلاق ... على العكس انا اتصور اننى مولود بشكل أو بآخر وعلى أن أمر بمرحلة السجن ... فعندما قبض على فى « البوسته » وركبت عربة المباحث ورغم انى أنكرت انتمائى

لأى تنظيم سياسى .. الا اننى رفضت ان انضم الماركسية او اقوم باى دور من الأدوار الصغيرة التى تتيح الفرصة للخروج منه .. وذلك لاننى كنت متلهفا أن أرى السجن لأن داخلى نازع عميق جدا للوصول الى حدود الأشياء .. ورغبة عميقة للاحاطة بجميع العمليات الاجتماعية التى يشكل السجن طرفا من إطرافها وكذلك الحريات بشكل ما ... ومن العجيب المعجب ان الطرفين على بعدهما متصلين ببعضهما اتصالا مباشرا .

*** عفوك استاذ عبد الحكيم ... ولكنك لم تجب على سؤالى السابق ... فهل أعيده عليك مرة اخرى ؟**

ـ لا داعى ... ولكن هذا فقط كان ايضاحا لابد منه ... فعندما أقول عن السجن ما قلت فهذا لأكثر من سبب منها انه جعل حركة العقلية تصبح هائلة وذلك لتعويض وتغطية ضعف وقلة حركتى العضوية والجسدية التى كانت شبه مشلولة .. كما أن الواحات بشكل او بآخر كانت بالنسبة لى متحفا سياسيا مصريا .. بمعنى أنها كانت تضم اناسا من جميع التنظيمات السياسية المصرية الماضية والحاضرة من وفد واخوان مسلمين .. من اشتراكيين وشيوعيين .. افراد من جميع الأنواع .. يهود ، علماء ، عمال ، مثقفين ، أدباء مطربين .. فاذا عشت وسط كل هذا ولم يكن عندى أى رغبة للتعلم سأتعلم رغما عنى ... فمستحيل أن يتاح لأى شخص آخر فى ظروف عادية أن يتوفر له هذا المناخ وهذه الفرص ... هذا بالاضافة الى الشذوذ الرهيب الذى يصبح عليه مجتمع سجن الرجال فقط .. فالسجن هنا خروج عن القاعدة .. عن الطبيعى والمألوف .. تغيير فى الطبيعة البشرية وفى تركيب المجتمع وفى دوره الطبيعى .. مما يؤدى فى النهاية الى تولد كمية من العنف الخفى والقسوة والتوتر والقلق التى تنعكس على سلوكيات المسجون وتؤدى الى حدوث انفجارات هنا وهناك ... وهذا أعطى لى فرصة نادرة أن أراقب مجتمعا تحدث فيه ببطؤ عوامل فساد .. فلا يمكن لمجتمع يعيش خمس او ست سنوات بدون امرأة واحدة ان يكون مجتمعا طبيعيا ... انه قص لبعض اعضائه وأشيائه الأساسية .. وهذا يؤدى الى ظهور قيم آخرى والى حدوث الخلل

والفناء ... فالسجن فى تصورى شىء مناف حقيقة للطبيعة الانســانية وليس عقوبة .. فليس فى الشريعة الاسلامية ولا فى القــرآن الذى انزله ربنــا نصا صريحــا به عقوبة تنص على السجن ... كما لا أعتقد أن هنــاك فى قوانين العقوبات عقوبة أغبى ولا اكثر فسادا من عقوبة السجن .. فاذا كان الغرض من دخــول السجن هو الاصلاح فأنا اتحــــدى اى نظــرية من النظــريات أن تثبت لى ان فى السجن اية اصلاح .

*** اعتقد انك ــ أستاذ عبــد الحكيم ــ بهــذا قد اكدت لى على اهمية دخولك السجن .. ولكنك لم توضــح لى رغم هــذا تاثير فترة السجن عليك وعلى انتاجك ؟**

ــ ببساطة .. تعلمت وانا داخل السجن حقيقتى كأنسان لأننى تأملتها طويلا حتى انه لم يتــح لى فرصة أن أتأملهــا بهذا التوســع والعمق الا من خــــلال السجن .. ورأيت الانســـان بمختلف صــــوره فى ظروف صعبة جــدا وردود أفعاله ازاء هذه الظــروف ... عرفت وضع مصر الحقيقى وسياسة مصر وكيف تدار السلطة فيها وكيف تعــامل المعارضة داخلها ... عرفت ايضا بل وتعلمت تاريخ مصر وكيف تمت صياغته .. تعرفت جغرافية مصر من بورسعيد وحتى الواحــات ... ببساطة اكثر لولا السجن ما كنت توصلت الى الرؤيــة الخاصـــة التى امتلكها الآن .. فالسجن ثقافة أخرى ... وربما بدونه ما كنت اصــبحت عبد الحكيم قاسم الأديب .. ففيه كتبت أعمالى الأولى من رواية ومجموعة قصصية .

* سؤال لك مطلق الحــرية الا ترد عليــه اذا شئت ... فهــا انت الآن تؤكد مع آخرين كثيرين غيرك سمعتهم يذكرون فضـــل فترة السجن ــ السجن الســياسى طبعا ــ على نضــجهم الفكرى والثقافى والأدبى وفى بلورة رؤيتهم ووضوحها .. فهل لو عرفت السلطات المسئولة قيمة السجن للأديب والمفـــكر اكانت تمنع سجنه وتحرمه منه ؟

ــ انت بهــذا تنسين ان السلطة كتكوين لا يرى غير الســلطة .. حتى عنــدما تعمل هذه السلطة صالحا فانها ترى ان هذا الصـــلاح هو سكنها للبقــاء فى السلطة فقط ولمــدة اطول .. فالسلطة اكثر شىء يتصرف خارج الموازين العقلية وداخل الاجراءات الخاصــة .. ونادرا ما يسأل حــاكم من الحــكام لمــاذا السجن .. ولمــاذا يضع فيــه من

يخالفونه فى الراى .. او حتى يسال نفسه عن تاثير هذا بعد ذلك عليهم وعلى المجتمع .. فغرضه الوحيد كسلطة مسئولة يصبح هو ابعاد هؤلاء المعادين له عن دولاب الحركة الاجتماعية وعن الموضوع .. اما هل يفكر أم لا .. فالواقع يؤكد انه لا يفكر ولا نتوقع له حتى ان يفكر فى المستقبل فالسجن هو ادارة القهر الوحيدة التى يجيدها .

*** دعنا نعود اليك ... وقل لى بصراحة هل تغضب او تشعر باى حساسية عندما يقولون عنك انك عبد الحكيم قاسم صاحب رواية ايام الانسان السبعة وكانك لم تكتب غيرها ؟**

ــ بالفعل يعز عنى هذا الكلام جدا .. فايام الانسان ليست افضل اعمالى ... على العكس مثلا انا اعتبر ان رواية « قدر الفرق المقبضة » افضل وانضج كثيرا ... واعتقد انه سيجىء اليوم الذى ستاخذ فيه حقها من الانتباه والأهمية .. فاذا كان البعض قد شدته اللغة المشبوبة والفنانية والتى كتبت به رواية الانسان ... ورغم انى دخلت فى رواية قدر الفرف فى صميم الموضوع بشكل مباشر وجاد ومفزع وبلغة قاسية وصادقة الا اننى اتحدى أن يتركها اى فرد قبل أن يفرغ من قرائتها كلها .. ودون أن تترك فيه الأثر الذى أردته.. فهذه اول رواية مصرية فى راى تعرى واقعنا بكل هذه القسوة والعنف والمزارة ولكن فى صدق وحب جارفين .

*** انا مع رايك الذى ذهبت اليه عن رواية قدر الفرف المقبضة ولكنى اعود لأيام الانسان السبعة واسالك هل سر تفوقك فيها يعود الى تصويرك ووصفك لأدق مشاعر وخصائص وتفصيلات الحياة الريفية ام للعشق والوجد الذى لون لغتك عنها ؟**

ــ بالفعل لست ادرى ... ولكن الذى أعرفه وأثق فيه هو اننى احببت بلدى « البندرة » جدا .. ومازلت احبها .. ولن تصدقى اذا قلت لك ان زوجتى تندهش من حبى هذا البلد .. وسر حبى لها هو اننى لم اقعد فيها كثيرا .. لم أشبع منها .. لم أعرفها لدرجة الملل ..

فى طفولتى كنت اذهب عنها للمدرسة واجىء اليهـا فقط فى الاجازات وكذلك عنـدما كبرت .. ولهذا انا مشتقاق اليها دائما متلهف عليهـا ابدا اكثر بلد مكثت بها هى برلين ... وفى نفس الوقـت تربطنى ومازالت علاقة خاصة جدا بالبندرة بكل نفر من ابناءها .. فلأننى وأنا صغير كنت مريضا بصفة دائمة بجميع انواع الطفيليات وهددنى الموت لذا كانت هناك صلة ما بينى وبين جميع ابنائها واهلها .

*** ومتى ستكون هذه العودة خاصة وان غيبتك طالت كثيرا ؟**

ــ آه .. اكثر من عشر سنوات .. ولكن صدقينى لم تكن نخطـر على بالى فكرة السفر خارج مصر .. ولكن انا فقط لبيت دعوة لى للعمل فى المـانيا الغربية .. نعم كان لدى رغبـة فى الخروج والرحيـل .. ولكن رغم ان أولادى فى المدارس هناك ورغم انى مازلت مديونا بالكثير.. الا اننى حريص على العودة لمصر بأسرع وقت .. وباذن الله اذا انتهيت هذا العام من عملى فى رسالة الدكتوراه فاجمع حاجياتى واعود فورا .

*** هل تعمل دكتوراه فى المـانيا ؟!**

ــ نعم عن أدباء الستينيات وانتاجهم وموقفهم من السلطة فى مصر .. تقدمت بهـا لمعهد الدراسـات الاسلامية فى برلين الغربية تحـت اشراف بروفيسور فريتس شتبت .

*** ماذا تقصد بالضبط بقولك موقفهم من السلطة ؟!**

ــ لا اقصد طبعا الموقف الفعلى المـادى .. ولكن الموقف حينما يتحول الأدب الى محتوى للأفـكار السياسية التى لا يمكن أن تقـال باسلوب آخر ويظهر هذا الموقف من خلال الأدب على اكثر من مسـتوى .. مثلا حينما كانت لغـةالثـورة فى هذا الوقت دعائية رنانة .. كان ادباء الستينيات يكتبون ويستعملون لغـة رصينة بعيـدة عن المبـالغة .. فى الوقت الذى كانت الثورة تتحدث عن الانتصارات .. كان الكتاب يتناولون الأشياء بشـكل واقعى ومجـرد وبسيط .. ايضا ادبـاء الستينيات لم يتحدثوا عن الجـوع لأنه لم يكن هنـاك جوع حقيقى .. الثورة قدمت شخصية المتفائل .. حتى المعارضة لهـا لم تكن صارخة وعاجلة .. ولكنها كانت تاخذ صورة الجـدل مع شـخصية الأب ..

شخصية عبد الناصر .. ولذلك نجد ان شخصية الأب هى المفتاح فى ادب الستينيات وعند ادباءها .

*** ومن من ادباء الستينيات الذين اخترتهم فى رسالتك كمثال يظهر من خلال ادبهم موقفهم تجاه السلطة ؟**

ـ اخترت محمد الصادق رميش .. ومحمد حافظ رجب وبهاء طاهر ومحمد البساطى وصنع الله ابراهيم وابراهيم أصلان .. ويحيى الطاهر عبد الله .

* تجمع أراء كثير من الأدباء والنقاد على أنه لم تمر بمصر مرحلة ازدهار أدبى وفنى كالتى مرت فى الستينيات لدرجة أن كل أصحابها تقريبا تحولوا الآن الى نجوم .. ولكن الملح فى اجاباتك السابقة ما يشير الى عكس ذلك .. فهل التبس على الأمر أم ماذا ؟

ـ نجوم .. من قال هذا الكلام .. لم نكن يوما نجوما ولن نكون .. **فحتى الآن مازلنا نرى المر حتى ننشر ما نكتبه .. ليس هناك جيل « اتبهدل » مثلنا .. بل انا لم ار فى الأدب العربى كله أدباء كافحوا حتى يعيشوا مثل هؤلاء الذين تتحدثين عنهم .. جيل الستينيات .. نحن لم نرتزق من أدبنا نهائيا .. ابراهيم أصلان يعمل دورية ليلية فى التليفونات حتى اليوم حتى يأكل .. بهاء طاهر للآن يشقى فى الخارج حتى يعيش .. محمد حافظ رجب كلنا نعرف ما الذى وصل اليه حاله .. ابناء يحيى الطاهر عبد الله من الذى يرعاهم .. انا حتى الآن كل ما حصلت عليه من اجر الكتابة لا يساوى ثمن جوز جزمة ومديون فى ألمانيا .. الثورة وضعت ادباء الستينيات فى المعارضة وجاء نظام السادات وضعهم فى المعارضة اكثر واكثر ... وحتى الآن لم يحل خلافهم مع السلطة .. .. بهاء طاهر طرد من الاذاعة نهائيا .. رغم انه ليس شيوعيا .. وانا لست شيوعيا .. انا**

اكتب كانسان مصرى .. نحن .. الكتاب الذين نصل للقراء من خــلال المنع .. انظــرى كيف نصل لوجدان وضمير الشعب .. نحن منتشرون بينهم ونؤثر فيهــم بقــوة الكتابة لا الاعلام .. بسر الكلمة لا السلطة .. ولذلك نحن وصلنا الى قلب مصر وعيونها .. وسيثبت التاريخ لنــا بعد ذلك انه كان لنــا دورا فى صــنع ثقافة الناس ومن صحائفنا نتعلم وتتخرج أجيــال .. واننا ساهمنا بوضع طوبة فى الثقافة المصرية .. اذا سالت كل واحــد منا ستجدينه رغم ذلك راضى عمــا اصابه وسعيد لأنه رغم كل شىء وصل الى الناس .

* أســتاذ عبد الحكيم قاسم .. ما العمل الأدبى الذى يشــغلك وبين يديك الآن ؟

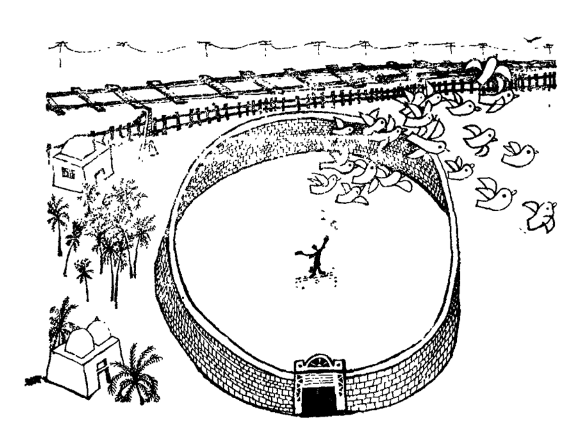
ــ اعمل الآن فى قصة قصيرة سميتها « رجوع الشيخ » اناقش فيها موضوعى الحضارة الغربية والحضاره العربية واثرهما وتأثيرهما الحقيقى على الانسان الفــرد .

* اسمح لى أن أسألك .. متى تشعر بالســعادة الحقيقية .. وهذا ليس من قبيل « اكلتك المفضلة » ولكنى فقط لاحظت « وسأمسك الخشــب » انك ممن يجيدون خلــق جوا من الســعادة حولك ولنفســك ؟

ــ لحظة الســعادة الحقيقية لى بالفعل هى عنــدما اكتب .. فاننى لست ممن يضعون حتمية النشر وشرط النشر كى يكتبون .. ولكن الكتابة عندى خبرة ثقــافية هدفهــا المعــرفة .. فانا لا اكتب عما اعرفه ولكن عما يحيــط بى فى محــاولة لمعرفته .. ولهــذا فانا مقل جــدا .. بل انا اكسل رجل على وجه الأرض .. ولهــذا فالمتعة المقطرة لى والتى بلا لوم عندى هى التى افوز بهــا عنــدما أعثر على الجملة التى اريدها .. لانهــا تحقــق لى كل رغباتى .. وتصــبح هذه كل أجرى الذى احصل عليــه من عمليــة الخلق والابداع .

* * *

وبعد ... كم كنت ارغب ان أنقل لـكم حديثا آخر كان يدور وسط هذا الحديث .. عندما كان يقطع عبد الحكيم قاسم حديثه ليشير الى فتاة صغيرة التت عليـه « العواف » ويقـول لنـا هذه حفيدة عمر فرهود .. صاحب الجمل .. أو عنـدما يشير الى مكان فى السكة ويقـول هنا فى هذا المـكان بالضبط احتضنت الأرض « عندما رقد على بطنه ومدد ذراعيـه وساقيه على أخرها يريد أن يشتمل ارضهم فى حضنه » .. أو عنـدما يقف فجـأة ليقـول فى أسى حقيقى هنـا كسرت جاموستنا .. ثم يضـيف ى زهوكم كانت رائعـة ومدهشة هذه الجاموسة .. أو عنـدما كانت تمتد ده لنقطف حبة طماطم أو ثمرة باذنجـان من قلب الغيـط ودون أن يمسحها يشرع فى اكلها ومضغها .. أو عنـدما دخل فى مسابقة طفولية مع الأولاد الصغار فى جمـع اعواد الحطب الصغيرة وعمل « ولعـة » لشى كيزان الذرة الطازجة .. وغيرها من التفاصيل الصغيرة الحلوة التى تكـون فى مجملهـا اديبنـا الكبير عبد الحكيم قاسم .



ملاحظات علي ملف

امـــل دنقـل

د. مصطفى رجب*

حالف التوفيق أسرة تحـرير « أدب ونقد » حين خصصت ملفـــا عن الشاعر الكبير أمل دنقل فى العـــدد الثالث عشر ، ولم يحالفها التوفيق بل خالفها مخالفة صارخة حين افتتحت ذلك الملف بدراسة نسيم مجلى « امل دنقل أمير شعراء الرفض » فهذه الدراسة أدنى الدراسات المنشورة بالملف شكلا ومضمونا ، وقد يبدو من القراءة المتعمقة لهذه الدراســـة ان كاتبها لم يضع لنفسه تصـــورا مبدئيا لمسيرة دراسته قبل أن يمسك قلمه ليكتب السـطر الأول فيها ، ومن هنـــا فقد يلاحـــظ قارىء الدراسة أن صاحبها يصدر حكما على قصـــيدة أمل « كلمات سبارتاكوس الأخـــيرة » (ص ٧٣) حين يصف أمل دنقل فى هذه القصـــيدة بأنه « يدين الخنوع والاستكانة ويمجد التمرد والرفض ، ثم يعـــود الكاتب (ص ٧٥) ليكتشف (فجأة !) ان أمل يناقض نفسه حيث تنتهى القصـــيدة بتمجيد الخنـــوع والانحنـــاء ، وهنا يتفلسف الكاتب ويحـــاول تبرير هذا التناقض فيفسر ذلك بأن الشاعر عمد الى ذلك التناقض الظاهرى ليستفز مشاعر القارىء حتى يفكر فى مأساة حيـــاته (وكأن الحيـــاة فى ذاتهـــا مأساة !) .

وفى نظـــرة الكاتب الى المقطع الذى يتحـــدث فيه امل دنقل عن « هانيبال » تبـــدو سذاجة الرؤية النقدية وسطحيتها ، ويبدو أن القراءة الخاطئة للنص الشعرى هى التى أوقعت الكاتب فى براثن الفهم الخاطىء، ومن ثم اعتساف التفسيرولى أعناق المعـــانى للتوصل الى مفهوم يتسق مع ما أدت به اليـــه قراءته الخاطئة .

يقـــول امل دنقل :

وان رأيتم فى الطريق « هانيبال »
فاخبروه اننى انتظرته مدى ..
على ابواب روما المجهدة ..
وانتظرت شيوخ روما تحت قوس النصر .. قاهر الأبطال ..

(*) استـــاذ بكلية التربية بســـوهاج ــ جامعة اســـيوط .

ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة ..
ظللن ينتظرن مقــدم الجنــود
ذوى الرؤوس الأطلسية المجعدة ... الخ ..

قرأ الكاتب السطر الشعرى الثالث فى هذه المقطــوعة بنصــب « شيوخ » على المفعولية للضمير المتصل بالفعل « انتظـــــر » قبله . وقد فهم من هذه القراءة الخاطئة أن الشــاعر الذى يتحدث بصــيغة الفاعل ، انتظر هانيبال فلم يأت ، وانتظر الشيوخ فلم يأتوا ..

وبنـــاء على هذا الفهم جعل الكاتب « قيصر هو الديكتاتور الـــذى كان يعمل على القضـــاء على الجمهورية والديموقراطية ، وشيوخ روما هم رموز الديموقراطيـــة ومن ثم جــاء انتظاره (أى انتظار الشاعر) لشيوخ روما كما انتظر هانيبال لكنهم لم يسرعوا لانقاذه .. » .

والحقيقة أن تسكين تاء التأنيث فى السطر الشعرى المذكـــور ورفـــع شيوخ روما لتكون فاعلا لفعل (**وانتظرت** شيوخ روما ..) يرفع هذا التكلف الشديد الذى يذهب اليه الكاتب ، ويوقعه . ويوقع معـــه القارىء — فى براثن الفهم الخاطىء . وهذا هو الوجه الصحيح الســائغ لقراءة نص أمل دنقل ..

هذه ملاحظات سريعة خاطفة أختتمها بالاعتراض على الفهم الذى يفهمه الكاتب من قــول أمل دنقل :

المجد للشــيطان معبود الرياح

من قال : لا ، فى وجه من قالوا : نعم ..

يقــول نسيم مجلى ان الشــيطان « نموذج للعصيان القاطع فىوجه جمهرة الخائفين والخاضعين » (ص ٧٣) .

ولا شك ان وصف الملائكة بالأسلوب الموحى بأن طاعتهم عميـــاء وأن دوافعهم للطــاعة هى الوجل والخضـــوع مقابل تمجيـــد رفض الشيطان الســـجود لآدم ، هذه اللغـــة من الكاتب من شأنهـــا أن تثير جــدلا طويلا ليس فقط على المستوى العقيدى لدى المتذوقين والقراء ولكن أيضـــا على مستوى الفهم الأدبى الراقى المستند الى رؤية واقعيـــة تنظـــر الى ما وراء النص الشعرى لتفهم ما يريد الشـــاعر أن يقـــول ، ولا تتعسف الأحـــكام هكذا .. بلا حيـــاء أو ضوابط مرة ثانية .. أحيى مجلة أدب ونقـــد على اهتمامها بدراسة شعر أمل دنقـــل وأتمنى أن تستكتب لهذا الغرض وما يماثله من نتوسم فيهم العـــدل ، ومن تتنســم فيهم روائح الموضوعية وعمق الفهم ، وقوة البصيرة ..

والله من وراء القصد » .

هؤلاء الشعراء .. وجداول النقاد

نادر ناشد

رد على الدكتور حامد يوسف ابو احمد . فى مقالته « شعراء السبعينيات فى مصر ما لهم وما عليهم » .

. . .

— فى شعره
كأنما ليحفر
بغير أن يجرحنى
نهر ضوء حلو فى صدرى
ويجعل روحى
صالحة للملاحة .
« رفائيل البرتى — ١٩٢٩ »

— معذرة سيدتى ان جئت الينا فى يوم
تقطع فيه ايدى الشعراء
« معين بسيسو — ١٩٧٠ »

— بدم الشاعر ، هذا الحب القاسى ، يكتب تاريخ الروح
« عبد الوهاب البياتى — ١٩٧٩ »

— كلمات كلمات
كشهود بكم ... وكأوراق ادانة .
كلمات كلمات
نتجمد فى عينى كالتصدير الساخن
« وصفى صادق — ١٩٦٨ »

— الشعر ذلتى التى من اجلها هدمت ما بنيت
من اجلها خرجت
من اجلها صلبت
وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد

ترجنى خوفـــا
وحينما ناديته ، لم يســتجب
عرفت أننى ضيعت ما أضعت
« صلاح عبد الصبور — ١٩٦٤ »

...

لا مفــر اذن فلنعترف وها قد حانت لحظات الأدانة — تصــطف الأوراق — وبعيدا يأتى صوت صارخ — وتنهد معان — وتضىء فجـأة طرقات غريبة — ما كانت الا ممرات للتيه الســائد . فلنخـــرج اذن ملفاتنا — من زمن التقسيم ... فى زمن « الشلليه » .. فى زمن الكراسى الموسيقية .. فى زمن « الفرجة » .. فى زمن « الاحصاء المزيف » .

ما الذى يقــال ... من يحكم من ؟ . من ينضم لهذه الصفوف ومن ينتحى جانبا ؟ .. لمن يكتب الشعراء ؟ ولمـــاذا ؟ .

... بادىء ذى بدء ! معذرة . لهذه الشذرات — فماذا نملك الآن سوى التساؤلات — والدهشة ؟ .

...

طالعتنا مجلة « أدب ونقد » فى العــدد رقم (١٣) يونيه — يوليــو ١٩٨٥ . بدراسة قصيرة عن شعراء السبعينيات فى مصر كتبها الدكتور حامد يوسف أبو أحمد . والحقيقة أننى شعرت بالفرح لهذه المقالة . **فالملاحظ عموما ان اهمال النقاد لأدباء السبعينيات قد امتد فى الفترة الأخيرة الى ما يشبه العزل التـــام وقد بدت سوء النية تتحــول الى مخـــالب وأنيـــاب** . حين تعرف الحقيقة أمام كلمـــة « الأدباء الشـــبان » والتى تحولت الى مناقشة أعمال ما يمكن أن يسمى **« الأدباء العيال »** . أو من لازال القلم يهتز فى ايديهم وكان هذا كل الأدب الحديث . وهنـــا احتفـــظ **الجادون بأعمالهم اما فى ادراج مكاتبهم أو فى بعض المجلات العربية .**

ثم ظهرت فى الآونة الأخيرة محاولة اخرى للعزل هى **مقــولة تعلن ان كل جيل يفرز نقــاده وان كنت لم افهم بعد معنى هــذا ؟** سوى ان الكبار قد سحبوا ايديهم من الوليمـــة .. بل خرجوا تماما من الحلبـــة وليصل الصراع الى حيث يصل او لا يصل .

.. ومن هنا أقــول أننى شعرت بالفرح . لقد حـــاول أحـــد الأساتذة الأكاديميين أن يحرك المـــاء الراكد .. ولكن يبدو ان العبء **ثقيل — ولست التمس العذر له فموضوع « شعراء السبعينات » ليس**

بالهين ان يتنـاوله باحث فى بعض صـفحات ومن هنـا جـاء شيء من التجنى على بعض الزملاء . وايضا لست بصدد الدفـاع عنهم — ولكن حين تمتد الكلمـات لترسم خريطة حـركة شعراء السبعينات بل وتقسم هذا فى جداول — وترسم ذبذبات ونبضات قلوبهم نهنا تكمن المشـكلة .

فالخريطة ليست واضحة المعالم تمـاما وليست متكاملة .. هناك جزر مطموسة وسفن تائهة وشطوط تختلط مع المد والجـذر فلا يبـدو منهـا شيء .. وملامح لها السـيادة كما تبدو عليـه وقد تكون غارقـة فى السراب .. ماذا اذن خلف التخـوم .

هناك أسماء هاجرت الأرض .. ومنهم من أحتواه المنفى والسجون والنسيان والتيه والاهمال المتعمد . ومنهم من ضاع فى التقسـيم فقبـل راضيا أن يخـرج من صف الرواد وأرتضى أن يوضع اسـمه فى صف اللاحقين (بدوى راضى — محمد أحمد العزب — محمد مهران السيد — وأمثالهم ...) .

أسماء كثيرة جديرة بالتأمل من جيل السبعينيات على سبيل المثـال **لا الحصر (صلاح الراوى — أحمد عبد الرحمن الشرقاوى — وصـفى** صادق — عادل عزت — محمد بدوى — فرانسوا باسيلى .. بهـاء جاهين — محمد أحمد الجوادى — عادل ينى — فولاذ عبد الله الأنور — رفعت سلام — جمال القصاص — محمد مهدى مصطفى — وليد منير — عبد المقصود عبد الكريم ..) وغيرهم من الأسماء وكلهم نشروا فى مختلف واعرق الجرائد والمجلات الموثوق فيهـا ولكل شخصيته واجادته وتناوله لقضايانا .

دعك عن قضـية اخرى ليس مجالها الآن — **هى قضية شعراء العامية .. ولهم علينـا الحق كل الحق فى مناقشة اعمالهم ودرج أسمائهم تحت عنوان شعراء السبعينات . او اردنا الانصاف . فهم نبض الشعب وعراقته وضميره .**

اما اسماء هامة مثل (حلمى سالم ويسرى العزب — وحسن طلب واحمد الحوتى وسعيد نافع وصليب كامل وغيرهم) فلا أعرف . تحت **اى لافتة نضع انتاجهم ما قبل السبعينات — أم هم جيل السبعينات ام هم** سقطوا ولم يصبهم الدور .! ..

...

ولكن ليكن هذا ما حـدث وان النماذج التى ذكرت هى مجـرد أمثلة **ومفتتح لدراسات أخرى .**

فالقضية كما لمستها هو موضوع هام جعلنا نعيد النظـر فى واقع شعرنا الحديث وقد يكون لك كأستاذ أكاديمى فضـل ذلك . وفى هـذا التوقيت .

فنحن نعـانى اليـوم من رده خطيرة اجتاحت نقـادنا كالحمى — والمدهش ان هذا عند كثير من الأسـماء المرموقة والمعقود عليهـا امـل كبير فى استمرار الصحوة . يعود تيـار يعلن عودة عمود الشـعر — ويعلن ان حـركة الشعر الحديث انتهت منـذ نازك المـلائكة وصلاح عبد الصبور — وهو أمر محزن — له معنا تعليـق آخـر — الا اننى أردت الآن ان المس نبض الفكرة قبل أن يتوه منا أو يحتضر .

ماذا يعنى اذن هذا التيـار الذى يشـبه الثيوقراطية التى تلوث الخرائط من جميع الجهات — ان احـدا لا يتخيل أن حركة الشعر الحديث التى احتوت روح الشعب وضميره — كانت تجربة — وكما يقـول بعض النقاد انها فشـلت ؟ أمر عبثى حقـا ...

وقد حاولت ان ارجع الى نظريات الفن بين الشرق والغرب حتى استقر القارب عند ت.س اليوت . كواحد من ثـوار التجديد الميتافيزيقى — أو لنقل الكاثوليكى — ومعذرة لهـذا — فاليوت فى ثـورته ليس كبابلونيرودا — ولا أراجون — ولا حتى كلوركا ... ولكنه على الأقل قد قام بتأصيل التيـار الفكرى فى القرن العشرين .. وتأثيره الشديد علـى شعراء مصر والعرب بداية من صلاح عبد الصبور أكبر من أن يذكر .

واتكلم عن اليوت كرمز للثورى والمجـدد المخلص الذى مهد الطريق ليتابعه الأبنـاء بالتجديد والخطى الى التطوير — فاليوت قد اتهم بعشقه للطقوس وعشقه للملكية .. والذى لازم فكره الشعرى بطريق أو بآخر غير مباشر .. — ولكنـه لم يرجم واستمرت مسيرته لأن التجديد ليس بدعة . واذا أردنا الأمثلة عالميـا ومحليا فهى كثيرة وحديثها يطـول .

.. المهم اننا حوصرنا ومنذ بداية السبعينيات بأفكار تشكك فيهـا النقـاد ان تكون « مستوردة » مثل الأدونيسيين — وهى نسبة للشاعر العربى « أدونيس » والذى اختـار لنفسه منهجا فكريا وشعريا خطيرا — كان من أهم سلبياته . وليس هذا مشكلته — أن اتجـه البعض لنهـج شكله الظاهرى فى الكتابة دون الغوص الى ما وراء فكره . فابتعد الشعر قليـلا أو كثيرا عن الشعب وعن قضايا الجمهور — وبلا ذنب لهـؤلاء الأدونيسيين اتهموا بنفس تهمة رائدهم — الشعوبية — على الأقـل —

وهــو امر يحتاج الى اصول ... وتعمق فى حالة نفسية سياسية كان لهــا فضل بتر مصر فكريا . طوال السبعينيات وتحويل كتابها الشــباب الى ما يشبه الغيبوبة والبحث عن العبث واللامعقول وسط هذا التحدى الحضــارى .

...

لعلنا نتفق ونختلف . ونتلاقى عند المفترق .. كان يجب أن نتصدى اذن لظاهرة الغموض بين التقليد والواقــع والتاريخ .. فحينما نقــارن بين الغموض الأوروبى حتى منــذ بودلير وملارميه ورامبو — نجد انه ليس غموض التيه وفقدان الوعى وتجــزىء الفــكر كمــا يحدث كثيرا فى شعرنا العربى . ان شعراء كثيرين من جيل السبعينيات فى مصــر والعراق ولبنان وسوريا غالبا — قد بنوا معابدهم اساسا على صــخرة الغموض — وكانت هى أول وأعمق وابرز ما لفت نظــر نقــادنا الى تحديها على انها رمز للشعر الحديث — واسباب التحدى واضحة .

فالكثير خلط بين غموض شاعر عظيم رائد هو عفيفى مطــر (مثلا ، له مدرسته وروحه وجذوره الضاربة بعمق فى تراث الوطن وبين غموض ساذج لا يقــود الى شيء .. واختلــط الأمر وزاد سوءا .. وأقــول هذا عند أكبر اسماء النقاد — وهو ما يدعو للدهشة !

...

الساحة الأدبية الآن تموج بالصراعات . والمدهش أنهــا صراعات نحــو الشكل — والبعد عن الموضوعية والدقة فى البحث عن الجذور .

...

حاولت لأكتب قاموسا مقروءا
فامتنعت غابات اللغــة .. وأعطتنى الأغراب .

...

كانوا يرمون قصائد شعرى بالرشاشات . وكانوا يعتقلون
الايقاع النابت فى صوتى المشجوج ، وكانت احذية الحرس
المتواطىء تخرس رفضى وقبولى ، !! كانوا

....

سافرت الى الله .. فأعطانى كل الأسئلة الفوقية .
ونفــانى .
شــحاذا فى كل الابواب
جدفت
فأرهقنى التجديف وقلت كلاما همجيا .
يتــوالد صبارا فى ذاكرة الأرباب .

ردا على الدكتور حامد ابو احمد
حول شعراء السبعينيات ما لهم وما عليهم

حول النقد والقمع وفتوحات التخلف

محمد سليمان

- ١ -

حين تتسع الهوة بين المبدع الجاد والمتلقى تبرز الحاجة الى النقد الذى يمثل فى هـذه الحالة همـزة الوصل بين النص الغامض او الصعب وبين المتلقى « ثمة حاجـة اذن الى الترجمة لا من لغـة الى لغة اخرى وانما فى اللغـة نفسها » هكذا يقـول « ستانلى هايمن » الذى يضـيف قائلا « لابد أن يكون هناك نفر » من الناس مدينين لتفسيرات « ادموند ولسن » وشروحه التى اوحت اليهم بان جويس او اليوت يمكن ان يفهما وانهما جديران بالقراءة . وتتاسس العملية النقدية على قدرة الناقد على الغـوص والنفـاذ الى اعمـاق النص الأدبى واكتشـاف عناصره المحـورية والهامشية ومن ثم التحليل الواعى الذى يضع المتلقى امام كوامن النص ويساعد المبدع فى نفس الوقت على اكتشاف وتطوير قدراته الابداعية من هذا المنطلق تبرز اهمية النقـد كموجة رئيس لعمليـة التذوق الجمالى انه يرشد المتلقى ويهيئه لاستقبال العمل الفنى فاذا غاب النقد او انصرف الى هوامش الحيـاة الثقافية اتسعت الهوة بين طرفى العمليـة الابداعية وادت الى انعزال المبدع ودفع المتلقى شيئا فشيئا الى اعماق التخبط واللامبـالاة والتخلف ومن ثم تكريس السيىء والهامشى على حساب المتميز والجاد .

منذ اواخر الاربعينات وحتى بداية السبعينات واكب النقد حركة الابداع مساعد المبدعين بالقاء الضوء على أعمالهم وتحليلها وتهيئة المتلقى للتحاور معها . وتلاقت فى هذه الفترة أحلام عديدة اثبتت فى معظمها على الثورة والرغبة فى الانطلاق والتجاوز وخلق واقع جديد له شعراؤه وكتابه ومفكروه الجدد فتلألأت فى مصر أسماء كتاب وشعراء منهم **نجيب محفوظ — يوسف ادريس — صلاح عبد الصبور — حجازى** بل وسطعت ايضا اسماء مغنيين وموسيقيين جدد .

ثم كانت كارثة ٦٧ وبداية السبعينات التى افتتحت على المستوى الثقافى والابداعى باغلاق المجلات الأدبية ومحاصرة الكتاب وسيطرة الموظفين والسلفيين على ادوات النشر واجهزة الثقافة الأمر الذى ادى الى حجب ما يستحق النشر وترويج التافه والمتخلف ومن ثم افساد الوعى وتقليص دور مصر الابداعى فى المنطقة العربية مما ادى الى ترويج مقولة ان مصر تحولت من منتج للأدب والشعر الى مستهلك لهما .

من ناحية اخرى أدى الحصار الى ما يمكن أن نسميه « ظاهرة الهروب الكبير » واعنى بها هروب عدد كبير من كبار النقاد والمفكرين والمبدعين الى الخارج واعتصام البعض الآخر بالصمت . هذا الهروب الذى يقترب فى معظم حالاته من الخيانة لأنه فى تقديرى يعادل هروب قادة جيشه من مواقعهم اثناء القتال .

فى هذه الظروف بدأ كتاب وشعراء السبعينات أولى خطواتهم الابداعية وكان كتاب القصة والراوية أفضل حظا فقد كان بعض كبار المبدعين فى مواقعهم يعملون ويرسون للصمود .. نجيب محفوظ — يوسف ادريس والبعض الآخر خطا خطوة اكبر فانزرع بين المبدعين الجدد يساند ويعاود ويوجه بينما وفى منتصف السبعينات خلت مصر من شعرائها الكبار بسفر صلاح عبد الصبور الى الهند واحمد عبد المعطى حجازى الى باريس ومحمد عفيفى مطر الى العراق فلم يجد شعراء السبعينات من يوجه أو يساند وفقدوا فاعلية الحوار الى جانب فاعلية النشر ومن هنا كان هذا النمو البرى والعشوائى الذى حمل فى طياته الى جانب المبدعين بعض المهرجين وغير الموهوبين الذين يقلدون أصواتا شعرية معروفة أو يقفون متشنجين تحت راية الحداثة متوهمين أن هذا الوقوف بحد ذاته يعنى تواجدا شعريا ناسين ان هناك مسافة بين الحرية والفوضى وأن الحداثة لم تعط للشاعر هذا الأفق من الحرية الا بهدف ابداع قصيدة فارقة ومتجاوزة .

فى الخمسينات والستينات كانت جدلية الحلم والواقع توجه القصيدة وتؤسس واقعـا يقترب بدرجة أو بأخرى من المعاش كانت جدليـة مقيدة ومشروطة ففقد التمرد الشعرى اتساعه وشموليته ولعل علاقة الشعر بالسلطة فى تلك الفترة يفسر ذلك لقـد كانت هذه العلاقة اقرب الى حـركات الرقص « الاقتـراب ـ الابتعـاد ـ المعانقة » منهـا الى المفارقة التى اصبحت أساس علاقة الشعر بالسلطة فى السبعينات.

بعبارة اخرى فقد الشعراء الجدد ولاءهم للنظم القائمة بمستوياتها السياسية والابداعية والثقافية ... الخ . هذه النظم التى تكشـفت فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات عن واجهات مصقولة يقبع خلفها القمع والدمامة والتخلف . ومن هنـا كان النمو البرى لشعر السبعينات بعيدا عن دوائر الضوء وأجهزة الثقافة ومن هنـا أيضا أصبح شـاعر السبعينات شاعرا فقط لم يعد لديه قناع النبى ـ العراف ـ المخلص ـ المهرج ـ الحكيم ... الخ . واصبح واجبه « أن يخلق حيـاة جديدة » كما قال رامبو .

ولعلى لا أذهب بعيدا حين أقـول أن شعراء السبعينات يفرضون الآن وجوههم على الواقع العربى يدل على ذلك الهجوم الشرس الذى ينصب عليهم يوجهه شعراء الخمسينات والستينات ونقادهم وتابعوهم البياتى ـ حجازى ـ نازك ـ جبرا ابراهيم ... الخ .

مرددين التهم نفسها الغموض ـ التماثل ـ التهافت ـ الانفصال عن الجماهير ... الخ . ناسين أن هذه الاتهامات تلاحق كل حـركة جديدة لم تتبلور ملامحها فى وجـوه شعرية كبيرة ومغفلين ان هـذه الاتهامات تقريبا قد وجهت فى الخمسينات الى حركة الرواد .

وأحسب أن هذه الاتهامات قد شاعت الى الدرجة التى أصـبح يرددها المتابع وغير المتابع لشعر السبعينات ربما من باب الايهام بالاحاطة أو من باب الدفـاع عن الذات . ويكفى أن نشير هنا الى غياب حجازى عن الساحة الشعرية فى مصر منذ منتصف السبعينات وحتى الآن وهـو أحـد كبار المهاجمين وأنا اشك كثيرا فى أنه قرأ أو حتى سمع عن بعض وجـوه الموجات الشعرية الأخيرة فى مصر انه متوقف كما قال عند فاروق شوشه وأبى سنه كصوتين طالعين ومتميزين .. !!

كان آخر المهاجمين د. حامد أبو أحمد الذى أورد التهم الشائعة وحاول فى دراسته ـ شعراء السبعينات ـ مالهم وما عليهم . أن يدلل عليها وفى تقديرى أن هذه الدراسة انطوت على سطحية واستخفاف بأساسيات النقد تجلى فى تعامله مع النصوص التى اختارها واطلاقه أحكاما تتصف بالعشوائية ولنا عليها بعض الملاحظات أهمها :

١ ـ غير مستند الى منهج جمع الدارس فى سلته أو دراسته كل الموجات الشعرية التى ظهرت منذ أواخر الستينات وحتى الآن فمن المعروف أن هناك ثلاث موجات شعرية تحت اسم شعراء السبعينات .

الموجة الأولى : وتضم شعراء تنشر قصائدهم منذ اواخر الستينات وصدر لمعظمهم عدد من الدواوين عن الهيئة العامة للكتاب ومنهم أحمد سويلم ـ محمد أبو دومه ـ نصار عبد الله ـ محمد فهمى سند ـ احمد عنتر مصطفى ... الخ .

الموجة الثانية : وتضم شعراء تنشر قصائدهم منذ منتصف السبعينات وعلى نفقتهم الخاصة ظهرت بعض أعمالهم ومطبوعاتهم مجلة اضاءة ـ مطبوعات اضاءة ـ مطبوعات أصوات وكلها طبعت وصورت بطريقة الماستر ويعرف شعراء هذه الموجة فى مصر والمنطقة العربية بالحداثيين ومنهم محمد سليمان ـ عبد المنعم رمضان ـ أحمد طه ـ حلمى سالم ـ حسنى طلب .. الخ .

الموجة الثالثة : وتضم شعراء ظهرت قصائدهم فى الفترة الأخيرة ومنذ بداية الثمانينات ولقرب عهدهم بالنشر والتحاور الفكرى لم تتحدد توجهاتهم الشعرية .

ولأن الكتابة عن شاعر واحد مغامرة تتطلب اقصى درجات الوعى والاحتشاد تصبح الكتابة عن موجات شعرية مختلفة ومتصارعة تتطلب نفس الشىء وكان بوسع الدارس أن يتتبع ظاهرة من الظواهر السائدة التى يتهم بها شعر السبعينات كالغموض مثلا أو التماثل ... أو ... الخ .

٢ ـ لم يكلف الدارس نفسه عناء البحث عن الدواوين والقصائد المنشورة وغيرها لكى يهيىء لدراسته شيئا من الجدية والموضوعية انه يقول « ان منهم شعراء نستطيع أن نقول عنهم انهم يمثلون عصرهم خير تمثيل » ثم .. وبلا خجل يردف هذه العبارة القاطعة

بعبارة أخرى تفقدك الثقة فى مقـولاته وأحكامه والدراسة برمتهـا والعبارة هى « ومن سوء الحظ انى وقعـت لبعضهم على قصـيدة واحـدة » !!

هكذا يقعد الدارس منتظرا أن تمده الصدف والحظ بالقصائد وأن تجمع له مادة بحثه !! انه لا يسعى ولا يبحث وبالطبع لا يقرأ فالشـاعر محمد أبو دومه الذى تنشر قصائده منذ أواخر الستينات والذى أصدرت له الهيئة العـامة للكتاب سنة ١٩٨٠ ديوانه السفر فى أنهـار الظمأ وفى سنة ١٩٨٣ ديوانه الوقوف على حد السكين يقـول عنـه الدارس « وهذا شاعر آخر اسمه محمد أبو دومه لا أدرى هل هـو من شعراء الموجة الأخيرة أم ينتسب للجيل السابق عليهم » .

الا يعلم الدارس أن جمع مادة البحث والتعامل معها بجد وموضوعية يؤسس لدراسة جادة ؟

ثم الا يخجل اذا علم أن أستاذه د. شكرى عياد لكى يكتب عن شعراء السبعينات أخذ يجمع الدواوين والمجلات ومطبوعات المـاستر والقصائد المنشـورة وغيرها لكى يقف على أرض صلبة ويحقق مهمـا كانت منطلقاته لدراسته وسمعته ما يليق بهما .

٣ ــ انطلق الدارس من فكرة مسبقة وتهم شائعة حاول كما قلنا أن يدلل عليها بلا جهـد أو قراءة جـادة لقد انطلق مستخدما سـيفا ورقيـا نعرفه تماما لم يحلل نصـا ولم يقـدم رأيا مؤسـسا على وعى بمكونات النص وأبعـاده انه فقط يكتفى ويتشدق بعبـارات صادفتنا كثيرا فى كتب النصوص المدرسية مثل :

« هل هناك أروع من هذه الأبيـات فى التعبير عن التزييف وانهيار الحـدود » أو « فالقصيدة عند فاروق جويده تقـدم له نفسها طائعـة مختارة » أو « انهـا مدهشة ورائعـة تنطوى على شعور متدفـق وروح ثائرة مضطربة » .

ويتوهم الدارس ان هذه العبارات الطنانة نقد فيقذف بهـا وبغيرها هنا وهنـاك بصورة عشوائية .

يتوقف الدارس عند بعض النماذج لبعض الشعراء محـاولا قراءتها ومطلقا بشأنها أحـكاما نقدية وسأتوقف قليـلا أمام بعض هذه النماذج ليس لتنظيمها بل لأدلل فقط على قصور قراءة الدارس .

١ ــ تشـــكيل

حطب .. حطب
زغب .. زغب
غضب .. غضب
ذهب..ذهب
حطب .. حطب
الشمس أحرقت الوريقات الجميلة
فى تكاعيب العنب
زغب .. زغب
الريح تنتزع الجنـــاح ،
فما تبقى فى الجنـــاح سوى الزغب
غضب .. غضب
تبت يداه أبو لهب
قد اقفل الأبواب والشـــباك ،
ارخى كل اســـتار الغضب
من أين يأتى الشعر ان لم تخرجى
للشـــارع المزدان بالألوان ،
والضوء النيونى الجميـــل
أمام تجـــار الذهب
ذهب .. ذهب
من أين آتى بالذهب
والنـــار تلتهم الحطب
والريح تنتزع الزغب
وابوك يا ويلى
ابوك ابو لهب .

لا شيء فى المقطع الأول غير المفـــردات المتكررة حطب ـــ زغب ـــ غضب ـــ ذهب والتى تتكرر كل منها بلا فاعليـــة لهذا التكرار .

ثم يحاول الشاعر ان يوظف فى المقطع الثانى هذه المفـــردات وذلك بجعلها مراكز لجمل شعرية ولكنه لا ينجح فى تخليق صور شعرية قادرة على النمو والايحـــاء .

الشمس احرقت الوريقات الجميلة فى تكاعيب العنب
الريح تنتزع الجناح فما تبقى فى الجناح سوى الزغب
هين تختنق الصورة تتحول العبارة الى الاخبار والانباء
الريح تنتزع الجناح اى صار الطائر عاجزا عن التحليق

وبدلا من نمو الصورة تتهشم وتختل بـ فما تبقى فى الجنـاح سوى الزغب .

والمقصود ما تبقى فى الجسد سوى الزغب الذى لا يعين طائرا على التحليـق .

هذا النموذج يذكر ببدايات الشعر الحديث وبانشودة المطر للسياب حيث كانت معظم البدايات تدخل فى باب النظم البـارد وليس الشـعر لأن الشعر نتـاج خيال خلاق فهل هنـا فى هذا النموذج ما يشى بهـذا الخيـال .. ؟

هل احصى الدارس الصور الفنية فى هذا النص ؟

وهل لهذه الصور ان وجدت حركة وحضور يلتف حوله النص ؟

الدارس يقـول « لن تجد هنـا تشكيلا لغـويا وانما تشـكيلا شعريا بكل معنى الكلمـة » !!

ولم يقل لنـا شيئا عن هذا التشـكيل الشعرى الذى اكتشـفه وسط نثرية النص وخطا بيته واحسـب أن القافية والمعانى العـائمة على السطح هى الجوهرة التى يبحث عنها الدارس فهو يقول فى مستهل كلامـه عن النص « الم اقل لك ان هذا الشـاعر لديه وعى كـامل بما يقـول » !!

ثم يتوقف عند نموذج آخـر بعنـوان خصـام

آخيت نجمـة
وودة
وشـارى
وبعض حاجيـات
آخيت ريحـا تكنس البيت ،
وريحـا تدهش الأعضـاء
آخيت قبضتى
وعنقى
وبهجة تذوى على الجدران
بهجة تعف عن جسمى
وورقا يـكاد
ورقا تنـام عند طرفه السـماء
لكننى انكشـفت
حينما آخيت داخلى .

يتوقف الدارس عند هذا النموذج البسيط قائلا « ان هذا الشعر لا ينحل عن لا شيء أمام القارىء العادى فماذا يريد الشاعر أن يقول فى ابياته ؟ » انه يريد أن يقول انه آخى كل شيء فلم ينكشف ولكنه انكشف حينما آخى داخله » !!

هكذا يكشف الدارس مرة أخرى عن أنه لا يهمه من النص غير شيء واحد « ما يقوله » انه يبحث عن الحكمة والعبرة والعظة وربما المعانى الشريفة الأخرى التى تحدث عنها القدماء وهو فى قراءته للنص يهمل عناصره المحورية فيتكىء على العناصر الهامشية قائلا « ومن علامات النص الردىء أنك يمكن أن تضع كلمة مكان أخرى وأن تغير ترتيب الكلام ولا تحس ان القصيدة أصابها شيء » ثم يغير الدارس بعض مفردات العناصر الهامشية لكى يدلل على ما ذهب اليه .

آخيت بطة .. وزهرة .. وحارة ... الخ .

ولم يفطن الى أن المحاور الرئيسية فى هذا النص ترتكز على الفعلين آخيت وانكشفت وأن بين الجملتين الأولى والأخيرة تبدأ واو العطف عملها لتضيف تراكما الى فاعلية الفعل آخيت وأن المفعول به فى كل الجمل بين الفعلين هو مجرد موجودات أو علامات على موجودات يكفى بعضها لكى يدل على الكل كما لاحظ الدارس بقوله « انه آخى كل شيء فلم ينكشف ثم تجيء الجملة الأخيرة لكى تفتح النص » »

لكننى انكشفت حينما آخيت داخلى

وهذه الجملة المحورية لا تقول ولا تفصح عن الكثير كما يتوهم لكنها بنعومة وهدوء تدمر استقرار المتلقى وتضعه فى دوامة من التأمل والتفكير والتساؤل عن سبب هذا الانكشاف وطبيعته ونتائجه .

ليس شرطا ان ينهار النص حين تضع كلمة مكان أخرى انه فقط ينهار اذا غيرت أو خلخلت عناصره الأساسية ولأن الدارس كان فى اسبانيا وتحدث عن شعرائها الكبار والعصر الذهبى الثانى للآداب الأسبانية فسنضع أمامه نصا لشاعر تحدث عنه هو خوان رامون خيمينيث بعنوان :

لا احد هناك ،
لا أحد هناك . الماء
لا أحد .. ؟ هل الماء لا أحد .. ؟
لا أحد هناك . الزهرة
لا أحد .. ؟ وهل الزهرة لا احد .. ؟

لا أحد هنــــاك .. كانت الريح
لا أحـــد .. ؟ هل الريح لا أحد . ؟
لا احد .. خيـــــال
لا أحـــد ؟ وهل الخيـــال لا احد .. ؟

وأسأل الدارس لو أننـــا غيرنا مفــــردات الريح ـ الزهرة ـ المـاء ـ الخيـــال ووضعنا بدلا منهـــا مفـــردات النور ـ الوردة ـ البحر ـ الظل هل ينهـــار النص ... ؟

اغلب الظن لا لأن هذه المفـــردات تدل على موجـــودات يريـــد الشـــاعر هنا ان يثبت لهـــا ولغيرها وجـــودا وحيـــاة خاصة بها من خـــلال الحوار بين الصوتين فى النص الشعرى .

ـ ٥ ـ

يقـــول الدارس « وها نحن نرى الشاعر فاروق جويدة الذى ظهر خـــلال عقد السبعينات يخلع على القصـــيدة العربية روحا انســـانية افتقدها النـــاس خلال تلك الفترة ومن ثم لم يكن غريبـــا أن يمنحه القراء ثقتهم بعد أن سحبوها من هؤلاء المتشاعرين الجدد » ومن حـــق الدارس أن يتعاطف مع فاروق جويده وأن يتحمس له ولكن المقارنة هنا بانجازات جويدة الجماهيرية أمر لا يخلو من تسطيح ومغالطة لعدة أسباب .

* هناك فرق بين أن تعطى القارىء ما يريد فتدم فيه امـــــكانية الصعود والتحـــول وتطور الوعى وبين أن تعطيه ما تريد انت فتغامر فى هذه الحالة بمواجهة طاقات الكسل والثبات الكامنة فى القارىء والتى قد تؤدى به الى معـــــاداتك بعبـــارة أخرى فرق بين أن تكون أداة تثوير واستنهاض وبين أن تكون أداة ترسيخ لمـــا هو قـــائم .

ولعل السيد الدارس وهـــو يتحدث عن بودلير ورامبو ومالارميــــه وجيل ٢٧ فى أسبانيا ... الخ . لا يستطيع أن يزعم أن الجماهير استقبلت هؤلاء الشعراء وقت ظهورهم بالورود .

هناك يا ســـيدى ما يسمى بالتراكم الاعلامى والنقدى الذى وعلى مر الزمن أزاح الغبـــــار عن هؤلاء الشعراء ووضع كلا منهم فى مكانـــه الصحيح .

* أظن أن الجماهيرية ليســـت مقياسا للنجاح وليســـت دليلا على عظمة وجودة العمل والا كان « احمد عدوية » و « كتكوت الأمير » وغيرهم

فى مقـدمة عظمائنا . ان فاروق جويدة مثلا أكثر انتشـارا من صـلاح عبد الصبور وحجـازى فهل هذا الانتشـار دليـل جودة أم أن هنـاك ما لا يستطيع الدارس أن يخوض فيه ؟

الم يسأل الدارس نفسه عن السر وراء رواج التـافه والهـابط وانحسار الجيد على كل المستويات فى السينما ـ فى المسرح ـ فى الأغنية ـ فى الشعر ... الخ . واعتقد اننى وضحت ذلك فى صدر هذه الملاحظات .

ـ ٦ ـ

يتوقف الدارس عند التراث متهما شعراء الجيل بالانقطاع عنه وعدم فهمهم لروحـه واعتقد ان هذا الـكلام يدين الدارس ويجعل منـه مجرد مردد فى جوقه لا فضل له ولا قدرة على المغـامرة والكشـف فالغـوص فى التراث والكشف عن مناطقه المهجورة يمثل أحد الانجـازات المشرقـة لشعراء السبعينات ولكن الدارس لا يقرأ للأسف أنه لا يعـرف مثلا محمد ابو دومة ولم يقرأ له ربمـا غير نموذج شوهه عامدا لكى يقـول « فى البـدء كانت النقطة » ولأبى دومة قصـائد مستلهمة من روح التراث تكاد تمثل جل ابداعه «الرقص علىخلخال ست الملك ـ غيلان الدمشقى ـ عفراء تتنبأ ـ ذكر ما أهمله شيخنا الجاحظ ـ المقـامات ـ مشتكاى خامس الخلفاء ... الخ . ولغير أبى دومة من الموجـة الأولى تجاربهم ومتكآتهم التراثية والشعراء الموجة الثانية فتوحاتهم وصراعاتهم مع التراث لقـد أصبح من المعـروف عن هؤلاء الشعراء أنهم مثلا نفضوا عن كنوز الأدب الصوفى وتراث التصوف بوجه عام غبـار النسيان واعادوا الى نصوص النفرى والحلاج وابن عربى والبسكامى توهجها وحيويتها وربمـا كان هذا سببا رئيسيا لغموض بعض النماذج الشعرية لهولاء الشـعراء خاصة فى أواخر السبعينات .

ـ ٧ ـ

كان على الدارس الا ينزلق الى الاستعداء باسم الدين واطـلاق النعوت والسخرية « فهذا نبى جديد » وهذا شويعر ... الخ . خاصـة وقد اتضح أنه غير متابع للحركة الشعرية انه فقط انطلق من بعض النماذج المنشـورة فى مجلة « ابداع » بصفة أساسية وبعض القصائد المنشورة هنا أو هنـاك وهذه القراءات المتواضعة لا تؤهل أحـدا للتقييم واختلاس صـفة الناقد .

تعليــق على العدد الثالث عشر

خطأ لغـــوى شائع

نبيل عربى ـ غزه

فإن قــراء مجلتــكم الــرائدة فى قطــاع غزة ــ وهم كثر ــ يترقبون صدورها فوصولها ليقبلوا على قراءتها فى لهفة ، فهى والحــق يقال .. هادفة فى ريادتهــا ، متميزة فى لونهــا ، خصبة فى مضمونها ، ثرية بالاقلام الواعية التى تؤازرها .

وانا بدورى أقرأها فى أناة دراسة ، وتمحيص مستوعب . فاسمحوا لى بأن أبدى أسفى على اضطرارى الى التنبيه على قاعدة لغــوية يتعثر فيهــا كثير من الكتاب ، وقد عز على أن يكون (د. حامد يوسف أبو حمد) والسيدة (عبلة الروينى) من بين هؤلاء المتعثرين .

وما كنت لأعير غلطة لغــوية يقع فيهــا أحد كتابكم اهتماما خاصا منى ، لولا أن « دكتــور حامد أبو حمد » نفســـه ــ فى بحثه الممتــع الشائق المستفيض (شعراء السبعينات فى مصر ....) المنشور ى العدد ١٣ يونيه ــ يوليو ١٩٨٥ ــ كان حريصا على أن يشير الى ما يراه خطأ لغويا فى شعر بعضهم . فهو حين تحدث عن الشــاعر « محمد صالح » .. كتب يقــول :

(ورغم ما بهذه الأبيات **من خطأ لغوى فى قوله « رغبت نفسى قضاك المــر »** ــ حيث أن **رغب لا تتعدى الا بحــرف جر** فيقــال رغبت فى كذا ، ورغبت عن كــذا ...) .

ومع احترامى للكاتب الكبير ، ارجو أن انكر له ما جاء فى (كتــاب الصــحاح) للجوهرى ، و (مختار الصحاح) للرازى وهما من الموثوق بهما والمعتمد عليهما فى اللغــة ــ جــاء فيهما : **(يرغب فيه** اراده ــ وبابه طرب ــ **ورغبه ايضا ...)** وهذا يؤكــد جـــواز استعمال **« رغب » متعدية بحرف جر ومتعدية بنفسها اذا استعملت بمعنى « اراد »** .

اما الخطأ اللغوى الذى يتعثر فيه الكثيرون ، والذى حملنى على الكتابة اليكم .. فهو ما ورد فى قول الدكتور ابو حمد : (ويبدو أن الموجه الجديدة التى يدعو اليهـا نقادنا الجـدد فى مجلة « ابـداع » تريـد أن **نستبدل الكلمـات بالنقط** حتى يأتى وقت تصبح العرب فيه أمة تتحـدث بالنقط ...) .

وفى موضع آخر يقع فى الخطـأ نفسه حين يقـول : (وغمـوض القصيدة الجديدة فى الشعر الأوروبى يقـوم على فلسفة متينة الاركـان ، قوية البنيان ، **استبدلت العاطفة بالذهن** ، وتخلت عن المشاعر الفجة) .

وهو فى قوله « نستبدل الكلمات بالنقط » يعنى أن **نترك** الكلمـات **ونأخذ النقط . ولكنه بادخاله « البـاء » على « النقط » .. انفسد المعنى** وانقلب الى ضده . والصـواب أن يدخل البـاء على المتـروك لا على **المـأخوذ فيقـول : (ان نستبدل بالكلمات** النقط **) أو (أن نستبدل النقط** بالكلمـات) .

وهذا ينطبق على قوله **(استبدلت العاطفة بالذهن)** والصـواب فيه أن يقـول (اسـتبدلت **بالعـاطفة** الذهن) أو (اسـتبدلت الذهن **بالعاطفة) .**

وكذلك جـاء الخطـأ نفسه فى « سيد بيتنا » للسيدة «عبلة الروينى» حيث كتبت تقـول : (أمسك « أمل » على الفـور بالقلم وشطب الأرقام **واستبدلها بترتيب آخر ، هـو الترتيب النهـائى للقصـيدة ، وهى تقصد** طبعا أنه (ترك الأرقام) ليضع مكانها ترتيبا آخـر . فانعكس ما تقصده بادخـال « البـاء » على « المـأخوذ » ـ وهو (ترتيب آخر) .

وانكم لتعلمون أن « أفعال الاستبدال » ـ بدل . بدل . تبدل . أبدل . **استبدل ـ يحتاج معمولها الى شيئين : مستبدل ، ومستبدل به . وبعبارة أخرى : الى مأخوذ ومتروك ، وفى أحدهما (باء) الجر . كقوله تعالى :**

١ ـ وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثل .... (سورة سبأ)

٢ ـ لا يحل لك النساء من بعد ولا أن تبدل بهن من أزواج . (سورة الأحزاب)

٣ ـ وآتوا اليتامى أموالهم ولا تتبدلوا الخبيث بالطيب .... (سورة النساء)

٤ ـ ومن يتبدل الكفر بالايمان فقد ضل سواء السبيل .... (سورة البقرة)

٥ ـ قال أتستبدلون الذى هو ادنى بالذى هو خير ..... (سورة البقرة)

وليس بشرط أن تكون هذه (الباء) لازمة تأتى فى جميع الحالات دون استثناء — فقد ورد فى القرآن الكريم تسع وثلاثون آية من ايات الاستبدال وليس بينها هذه الباء .

وحكم هذه الباء — متى وجدت — أنها لا تدخل الا على (المتـــروك) كما فى الآيات الخمس السابق ذكرها والتى هى كل ما ورد فى القرآن الكريم من آيات الاستبدال مقرونا بالبـــاء .

فاذا قلنا مثلا : (أبدل المسافر من قطـــاع غزة للقاهرة نقـــــوده الاسرائيلية بنقود مصرية) فهذا المعنى فاسد ، صوابه (.... اســـتبدل بنقوده الاسرائيلية نقودا مصرية) .

القاعدة سهلة لمن يستوعبها ، ولكنها دقيقة وقد لا ينجو من الكبو فيها بعض حذاق اللغـــة وعمالقة الكتابة اذا هم لم يستحضروها فى أذهانهـــم عند الكتابة أو التحدث . فها هو ذا شاعر مصر الكبير « المرحوم أحمـــد شوقى » لم يسلم قلمه من الزلل حين قال :

أنا من بـــدل بالكتب الكتابا   لم أجد لى وافيا الا الكتـــابا

ولم يكن يعنى الا أنه « ترك الصـــحاب » و « أخذ الكتب » بديلا . ولكن ما عناه انقلب الى ضده بادخاله البـــاء على « الكتب » والمفروض أن تدخل على « الصـــحاب » .

آســـف على الاطالة .

واقبلوا تحيتى وتقديرى واحترامى ”

فى العـــدد القادم

احمـــد طه يرد على مقال

شـــعراء السبعينيات مالهم وما عليهم

متابعــات :

فـــؤاد حـــداد
ورفعت فني مقام الشعب

ومصر هي الطريقة .. هي الأمل والحقيقة

أحمد هريدى

بقلم :

يمتلىء مسرح السلام بشارع القصر العينى بالقاهرة عن آخره بجمهور كبير ... الشاعر « فؤاد حداد » على خشــبة المسرح يتقدم المجاميع من اطفال المدارس وشباب وشابات ... الراوى والمنشــد والمغنى والصــوت الشعرى العريض والقوى الذى اجتمعت لديه الأصوات كلها « فؤاد حداد » ينشد من آخر ديوان صدرله تحت عنوان «الحمل الفلسطينى» مختارات من شــعره عن أيام الوطن اللاجىء الى يوم الوطن المنصور ... وينشــد جمهور المسرح مع الأطفال المنشدين :

ولا فى قلبى ولا عينيه
الا فلســطين
وأنا العطشان ماليش ميه

تجبينا الامسية الشــعرية التى اقامهــا المسرح المتجول علىمسرح السلام: أن الشعر العظيم لا يفقد جمهوره ، وانه يمكنه أن ينشد فى الساحات ويلقى فى الاسواق ويجــد من الجماهير آذانا صاغية وقلوبا محبة ، مادامت الكلمة الشاعرة تحتفظ باتصالها وتواصلهــا بروح الأمة وضــمير الشعب ، تحفــز الهمم وتنهض بالعزائم وتحرض وتغير .

يا قدس يا نوارة الجنــة
ياطاهرة يا منزل الابرار
ردى علينا من قريب يا بلدنا
مدى علينا الظل والاشــجار
وكامينًا عن شقا الحرية
وحملينا رسالة الاحــرار
وسمعينا من الآيات : وأعدوا
فى الذاكرة منقوشة والابصار

لحن أساس ينتظم أشعار فؤاد حــداد ، هو صوت المجموع المصرى والعربى فىصراعه وملاحمه ومكابداته مع القـــوى الشريرة فى الداخل والخارج التى تنكر عليــه حقـــه فى الحياة الكريمة والحرية ... وكما رسومات الدانتلا على الثوب القشيب ، تتوزع علــى اللحن الاساسى مثار النغم فى تنويعـــات وتفريعات تنتقل افقيا ورأسيا فى الزمـــان والمكان المصرى والعربى والاسلامى باعثة من كنوز الوجدان الشعبى أجمل التصاوير ومن الذاكرة الوطنية أنبل الوقفات .

تمسك بخيوط النغم الذى يسرى فى أرجاء القصائد الشعرية ايقاعات تتخذ من الغنائى والملحمى طابعا ومزاجا ... لكنه الغنــاء المتعدد الاصوات يجمع الصوت المنفرد الى جانب صوت الضمير الانســانى وصـــوت الملحمة التى تنشد وتروى بطولة شعب عظيم وصــلابة ثورة متجددة ، وذلك عبر خطــوط لحنية تتوازى وتتقاطع فى توافق وتنــاغم يفوح بعطر بهــاء القــديم ويموج بوهـــج وعنفوان الجديد الشاب والفتى .

تتداخل أصوات المنشد والراوى والمغنى وصوت المجموع الشعبى وأصــوات الاشياء والاحياء فى نسيج فنى متشابك له نظـــامه الخاص والدقيق وان بدت الصـــــور فى تداعياتها والجمل والعبارات فى تراكيبهـــا وكانها حبات مسبحة انفرط عنها الخيـــط الذى ينتظمها ويلم شتاتها .

تتنوع أسرار التشكيل الفنى عند فــؤاد حداد وتتعدد أدواته ، فهو يطعم اللغـــة العامية بعبارات من اللغة العربية الفصحى

فى محاولة للارتفاع بلغة الشعب الى فصاحة وحكمة وثراء الوجدان الشعبى ... كما نجد الحكى والقص الشعرى باللهجة المصريـــة أقرب اللهجات الى اللغة العربية الفصحى وباللهجة الشامية والبدوية وغيرها مصحوبة بايقاعات نداءات الباعة الجائلين فى حــوارى القاهرة العتيقة وايقاعات أخـرى من الريف والحضر والصعيد العالى والبادية والجبـل والساحل ... كما يجنح شاعرنا الى التقطيع فى القالب الموسيقى للقصـيدة والكتابة من بحور جديدة غير مسبوقة فى الشعر العربى.

على تعدد شكل القصيدة وتنوع موسيقاها، لا يتخلى اللحن الشعرى عن مصريته وعروبته المنتشرة فى ثنايا النص ... مصرية وعربيـة تعقد أعمق الصلات بالتراث القديم فى الغناء الشعبى أستيعابا وحباله وحركة فى اتجــاه تطويره .

يرفض فؤاد حـــداد الانسياق للقول الذى ينادى بكسر عمود الشعر العربى ويدعو الى كتابة الشعر فى قالب السوناتا المستورد ... ونجده مشدودا الى ميناء التاريخ العـربى والاسلامى قائلا به وناقلا عنــه ، يكتب المواويل فى شكلها المصرى والعربى ويبحـر مع شكلها المقنن منطلقا من حب للغة العربية وابنتها اللهجة المصرية ولتراث الشـــعر العــربى .

موالى يحضر للعمـل فى ميعـاد
وردية اللى استشهدوا امبارح
وكل مصرى فى الميعاد يحضر
وما ينقطعش الجاى والرايح
خليك على طول الزمن أخضر
وخلى قلبك عمره ما يسامح
تحمل قديمنا وتحمل الصابح
ونعيش على قـدام ونتذكر

عين راصدة لحركة الدفـــع بين التراث القومى واللحظة الحاضرة المتفجرة ، يلتقى عندها الوعى بالواقع وقضاياه وهمومـــه بالفهم والاستيعاب والهضم للموروث الشعبى الاسلامى والعربى فى نسيج شعرى فـاعل ومتحرك وجميل وقادر على النفاذ والتاثير .

والذكريات القـديمة لسه طوافه
ايدى اللى بايعت وصوتى المنشد الصايح

وحيى المنـافى وبهاؤه ونضاوته يشـكل خطا بيـانيا متحـركا يسرى فى النســـيج الشعرى عند فؤاد حـداد ... يتعانق هذا الخط مع نقاط التصعيد والفخار والمجـــد القومى فى الذاكرة الوطنيـة مكونا الخلفيـة الكاشفة والدالة على عمق الألم والحــزن النابت فى أرض الغياب والقهر والاســتلاب العربى فى الوقت الحاضر .

الثورة تسقى الحقيقة وتعدل الاحـــوال
بين قلبنا ولســاننا
نقطع رؤوس الافاعى الحيــة والاغلال
والظلم حتى اللى غنى
الثورة تحدف خيوط الشمس ع الانوال
والثورة تبنى البنــا
الثورة هى الشرف والخبز والمـــوال
والثورة هى وطننــا

الشعب والثورة هما الدعامتان الاساسيتان لبناء فؤاد حداد الشعرى ، وهما موضــوع القصيدة عند التى توصلت الى صيغة حلـت التناقض بين أنا الشاعر وعالمه الشعرى ، وذلك بعد أن اتسع وعمق صوت الشــاعر وامتزج بضمير الناس واحتياجاتهم وحلمهـم بغد أكثر عدلا وانسانية ... هذا الصـوت المحمل بعبق التاريخ والطـامح والمستشرف لآفاق مستقبل أفضل لابد وأن يعيش فى الذاكرة القوميــة .

هم يبعثون القول منى الآن
أم يسمعون القـول منى غـدا

يتوجه فؤاد حـداد بشعره الى كـل من يعرف مقام العـدل والحرية والى كل من كانت طريقته مصر يحمى ترابها من خطـوة الاعداء وينشىء أولاده فداء لها ... وهـــو حين يخاطب بشعره أهل الامانة والنـــدى والشوق جيلا بعد جيل لا يخاطبهم فى مصـر وحدها وانما على كل أرض عربية .

ياسامعين أبنــاء بلد واحدة
تحت الســـما الواحـدة

لحظة من واقع الزمان العربى المتصــارع والمتلاطم تلتقطها عين الفنان فؤاد حـــداد نطقها شـعرا ويرتفع بهـا الى ذرا الفـن العــالية على متن لغــة تسامق الوجـدان الشعبى فصاحة ودلالات وصورا ... تتراوح

التجربة الشعرية عنده بين الانحياز للجميل والخير والحقيقى وبين الرفض والثورة على كل صور القبح والشر التى تلوث عالم الفقراء الطيبين فى انكسارهم وانتصارهم ، وتتصدى القصيدة فى نبل لتناقضات الحياة كاشفة عن عمق روح الانسان فى سعيه الدؤوب والواثق نحو انتصار الحياة .

انى خصيم الظلم لا أعتاده
قد كنت مغلوبا ومغلوبا
واظل مغلوبا ولا ايأس
قد كان من قبلى ابى مغلوبا
واحس حين يداس فى كبدى
ببكائه للمرة الاولى
واقد تعلمت القوافى له
لغة ومعصية وادراكا
ومعيشة ضنكا دوارفة
حتى جعلت بكاءه يصرخ
قد كان جدى قبله مغلوبا

صلاح الدين الايوبى ، رفاعة الطهطاوى ، عبد الله النديم ، أحمد عرابى ، بيرم التونسى ، الشيخ محمد رفعت ، سيد درويش ، محمود مختار ، الهمشرى ، شوقى ، ثورة ١٩١٩ ، ثورة ١٩٥٢ ، ٩ و ١٠ يونية ١٩٦٧ ... نقاط مضيئة فى التاريخ المصرى والعربى صاغها شعرا فؤاد حداد فى ديوانيه « من نور الخيال وصنع الاجيال فى تاريخ القاهرة » و « كلمة مصر » كرد على هزيمة ١٩٦٧ ومحاولة للاجابة على تساؤلات حزينة ومريرة واستدعاء لصورة الوجه الصامد للانسان العربى فى اطار النظرة المتفهمة للتاريخ .

يا ثورته عودى أصيلة وصميمة
على احتلال الاجنبى واحتجابى
وعلى دهب ممروع وسحنة مرابى
عرابى يابو الفلاحين والجنود
زود حفيدك بالحنان والصمود

فؤاد حداد يصور أحمد عرابى فى وقفته بميدان عابدين بانه لسان ويد الجموع ونبضها المسموع ، ويحدد فى ديوانه « استشهاد جمال عبد الناصر » العلاقة السليمة والصحيحة بين القائد والشعب .

يا قوة الشعب يا قلب الوطن مسموع
يا رؤية الذاكرة يا واحد الجماهير
مين اللى اكبر ، مقامك فى قلوب الناس
والا مقامهم فى قلبك

منذ ديوانه الاول « أحرار وراء القضبان » (١٩٥٣) وما أعقبه من دواوين شعرية : « بقوة العمال وبقوة الفلاحين » (١٩٦٧) ، و « المسحراتى » (١٩٦٩) ، و « كلمة مصر » (١٩٧٥) ، و « من نور الخيال وصنع الاجيال فى تاريخ القاهرة »(١٩٨٢) ، و «استشهاد جمال عبد الناصر » (١٩٨٣) ، و «الحضرة الذكية » (١٩٨٤) ، « الشاطر حسن » (١٩٨٥) ، و « الحمل الفلسطينى » (١٩٨٥) ... وفؤاد حداد قد حدد لنفسه طريقه الشعرى والنضالى الممتد والموصول بالارض التى تتكلم العربية ، واقفا فى صف العلاقة الانسانية العادلة القائمة على الحق على المستويين الاجتماعى والقومى ...فالظلم الذى ينشأ من داخل علاقة انسانية بين فرد وآخر يثور عليه ويقاومه قولا وفعلا ، والظلم الأكبر الذى ينشأ عن علاقة قهر وعدوان وكذب بين القوى الدولية أجدر بالنضال لدفعه ومقاومته باليد واللسان .

ليه ما اكتفتش
بأضعف الايمان سجنونى

فؤاد حداد ينشد شعره على الجمهور الكبير الذى تزدحم به قاعة المسرح ... العيون مشدودة الى المنشد الجالس فى المقدمة ومن خلفه مجاميع الاطفال والشباب ينشدون ... تتلاشى المسافات ويحدث التواصل الحميم بين المغنين والجمهور .

قال كلنا نحب الوطن ياولادى
أنا كنت باحلم بالنهاردا الليلة دى
صبحت بلادى بلادى
وانتوا المغنين وانا الجمهور

صوت الشاعر القومى فؤاد حداد يتعانق وصوت خالد الذكر سيد درويش فى التعريف بالفن الحقيقى الذى لا يرتفع ويعلو الا بقدر ارتفاعه ومطاولته لمقام الشعب العالى والرفيع وبقدر امتداده فى الاصيل من التراث واستلهامه لروح الشعب وقوة الثورة .

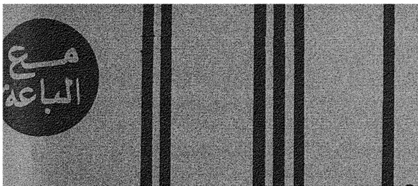
ورفعت فنى الى مقام الشعب
فنى رجع للاصل والفطرة
رجعت لى مصر بقوة الثورة

منشــد ((أيبــد)) :

أيبد (من اليونانية aoidos ، وتعنى منشد ، المغنى الراوى) . المنشد المتجول فى اليونان قديمـــا . ينشد ويرتجل القصائد والأغانى ، والقصص الشعرية ، يضيف الى ما يحفظه أو يحذف منه ، أو ينقحه كيفما توحى اليـــه موهبته ، وردود فعل الجمهـــور فى الاحتــكاك المبـــاشر ، **الأمر الذى يدله على مواطن الضعف والقـــوة فيما ينشـــده ويرويه .** وكان أغلب ما ينشده الشـــاعر الشعبى فى اليـــونان قديما من قصـــص البطـــولة والشجاعة ، ويرافق الرواية بالعزف على آلة موسيقية وترية كالقيثارة أو غيرها . وقد جسد هوميروس شخصية الشـــاعر المنشـــد **الشعبى فى ملحمة « الأوديسا » وصوره باسم « ديميدوك » فى الحفـــلة** التى أقامها قيصر أليكون . فى أغلب الحـــالات كان العمى علامـــة مميزة لشخصية المنشد فى الأدب . قام المنشد ، الشـــاعر الشـــعبى ، بدور كبير فى نقل وحفظ التراث الشعبى حيـــا من جيل الى آخـــر . ومازال دور الشاعر المنشد الشعبى يلوح من وقت لآخـــر وبدرجات متفـــاوتة فى مصر ، وغيرها من البـــلدان العربية . ويقـــول نمر سرحان فى كتابه « أغانينا الشعبية » (الكويت — ١٩٧٩) : « أنه التقى بالشيخ صـــــالح خميس ، المعـــروف فى بلدة القـــدس بأنه « صـــالح الحكواتى » وأن الحكواتى : « لجـــأ الى القصص الشعبية يحفظها ويتلوها على النـــاس **فى مقهى منى بباب العمود وداوم على ذلك وعلى تلاوة المدائح ، والأناشيد** الدينيـــة الى عام ١٩٦٢ عنـــدما توقف نهـــائيا عن روايـــة القصص الشـــعبى ، نظـــرا لانصراف الناس عن هـــــذا اللون من الترفيـــه (الكتاب المذكـــور — ص ١٣٢) .

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافتلى
١٩ شارع محمد رياض ــ عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦



٨

كتاب الأهالي



محاكمة ريجان

مجموعة دراسات وأبحاث أعدها فريق من المتخصصين فى السياسة الدولية ونوقشت فى ندوة عالمية حاكمت سياسة أمريكا الدولية منذ عام ١٩٧٧

ترجمة وتقديم : بيومى قنديل

مراجعة وتعليق : محمد سيد أحمد

١٧
نوفمبر ١٩٨٥

مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

أدب ونقد

* الواقع وتصحيح الواقعية
* حوار مع الشاعر الكبير
أحمد عبد المعطى حجازى
* قراءة فى الكتابات الفلسفية لمى زيادة
* شعراء السبعينيات بين الواقع الاجتماعى والتفسير النفسى

٨ .



محاكمة ريجان

مجموعة دراسات وأبحاث أعدها فريق من المتخصصين فى السياسة الدولية ونوقشت فى ندوة عالمية حاكمت سياسة أمريكا الدولية منذ عام ١٩٧٧

ترجمة وتقديم: بيومى قنديل

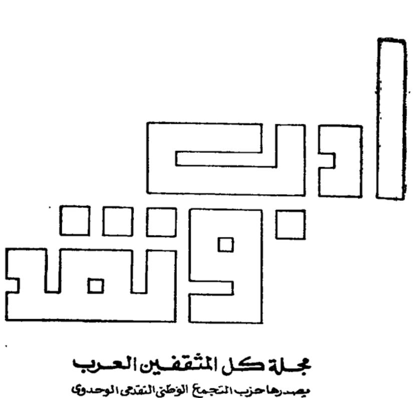
مراجعة وتعليق: محمد سيد أحمد

١٧
نوفمبر ١٩٨٥

مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

أدب ونقد

* الواقع وتصحيح الواقعية
* حوار مع الشاعر الكبير
أحمد عبد المعطى حجازى
* قراءة فى الكتابات الفلسفية لمى زيادة
* شعراء السبعينيات بين الواقع الاجتماعى والتفسير النفسى

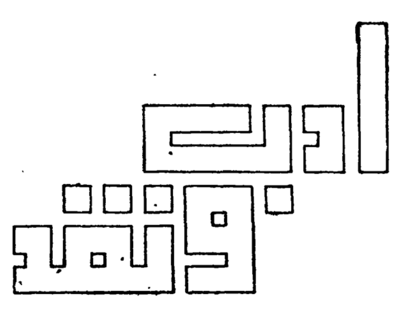


مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد السابع عشر
السنة الثانية
نوفمبر ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"
الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو مايعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد :

صفحة

صـــفحة

افتتاحية

الأدب وسوء الأدب

فريدة النقاش

تحت كلمة ادب فى دائرة المعارف الاسلامية وجدنا انه «يدل على الصفة الكريمة للنفس وطيب النشأة والتحضر والظرف.. واذا سلم بهذا المعنى فان الأدب يرادف تهذب اخلاق البدوى وعاداته بالاسلام .. وبالاحتكاك بالثقافات الدخيلة فى القرنين الأولين للهجرة ... ومن ثم غـدا الأدب فى اوائل العصر العباسى يرادف بهذا المعنى الكلمة اللاتينية . اوربانياتس » اى التحضر والدماثة والتهذب ... الخ .

بحثت عن هذه الكلمة فى دائرة المعارف بعد أن شـاعت المباهاة « **بسوء الأدب** » فى حياتنا الثقافية .. وأصـبح **انعدام « الخلق »** كأنه فضيلة .. والخروج على كل تحضر كأنه اجتهاد اضافى ... كما اتسعت الهوة بين الأقوال والأفعال ، واصبح بعض المحسوبين على التقدم دعاه سافرين ــ باسم هذا التقدم ــ لكل ما ليس كذلك ، واستخدموا تاريخهم الأدبى ومسـاهماتهم السابقة اداة لعملية تضليل واسعة للناس . **فتعدى « سوء الأدب » حدود الخلق الشخصى ليصبح سبيلا مطروقا ومعتمدا من بعض « الكبار » الذين يشدون اليهم عـددا لا يستهان به من المبدعين الجدد وقد استقرت فى ازمانهم فكرة أن المثل الأعلى الذى يخلقه الأدب الجميل الجيد ليس محتوما أن ينطبق على الحياة .. وعلى حياة الأديب بخاصـة وعلى سلوكه العام والطريقة التى يبغى الوصـول بها الى « المجـد » كما يراه ... ويقـدره .**

وبوسعنا أن ندخل فى مساجلة طويلة لا تنتهى يسوقون فيها نماذج لا تحصى فى تاريخ الأدب والأدباء انفصل فيها « العالم الأخلاقى » الذى يدعو له الأديب فى عمله ويمجده وبين ممارسات هذا الأديب فى الحياة .

ونسوق فى المقابل نماذج من حياة أدباء آخرين اقترن المثل الأعلى الجميل فى ادبهم بحيـاة حافلة بالمـآثر السلوكية والمواقف الأخلاقيـة النبيلة المشهود بها لهم . على الصعيدين الشخصى والعام ...

ولكننا لسنا وعاظا ولا دعاة تطهر يبشرون بالأخلاق الحميدة فى خيام الأوكسجين .. بل اكثر من ذلك نحن نعرف جيدا أن المجتمع الجديد الذى سـيولد حتما من هـذه « الخرابة » يوما لن يكون خاليا من العاهات « الأخلاقية » المشابهة لتلك التى تفزعنا الآن او سـواها ، وسـوف

يستغرق الخلاص منها زمنا ، ولكن الشيء المؤكد انها لن تكون ظواهر عامة كما هي الآن ...

لأن انحدار الأخلاق كظاهرة عامة الآن يستند الى بناء اجتماعى خرب ويستمد الانحدار من هذه الحقيقة قوة اضافية .

ولكن ، وما من حقيقة اجتماعية كبيرة أو صغيرة تنفى المسؤولية الشخصية لكل مثقف على حدة — أو فى اطار جماعته المنظمة — عن فضح هذه الظواهر والكشف عن منابعها ودلالتها .

نعم لا يستطيع أحد أن يعفى كل فرد على حدة من مسؤوليته الشخصية عن الصورة المهينة التى يبتدى فيها بعض الكبار المحسوبون امام الرأى العام كمعبرين عن ضميره ووجدانه **وعلينا من الآن فصاعدا أن نفضح اولا باول حقيقة ان هذه الصورة المهينة تخص هؤلاء الأفراد باعتبارهم جزءا من بناء آيل للسقوط لا فحسب لكى تتنصل الأجيال الشابة العفية — التى نرجوها — موفورة الصحة رغم كل شيء — من المسؤولية عن سقطات الكبار التى عادة ما تبدأ شخصية وصغيرة لتتوجها مواقف فكرية وسياسية نيلية ومتخاذلة لأى سلطة ولكل سلطة ، وانما ايضا لكى تشق طريقها المختلف بوضوح وقوة ..**

ان الموقف الوسطى « المتميع » هو بدوره « غير أخلاقى » .. الموقف الذى يعلن .. أنا أفهم حقيقة أمر هؤلاء ولكننى أعجز عن ادانتهم ... وهم يستحقون الادانة ولكننى لا أستطيع لأسباب كثيرة أن أفعل ...

اذن هم يستحقون الادانة ؟ ..

سرعان ما يتبادر هذا السؤال الى الذهن البسيط العادى الذى لم يدخل بعد طرفا فى ألاعيب الالتواء والمخاتلة البورجوازية القبيحة ...

فيأتى الرد بخجل نعم .. يستحقونها ... يستحقونها جدا .. ولكن ..

وكم تخفى هذه « اللكن » اللعينة من أهواء ، وكم تتستر على مصالح صغيرة وكبيرة ، وكم تضم بين حروفها الصغيرة من عاهات اخلاقية يلتمس أصحابها الوسطيون النجاة لهم .. ويضمنون هذه النجاة خالصة أيضا لمستحقى الادانة ، فتبدو للناس صورة زائفة للعالم المنهار فى حقيقته والذى يفتقر الى الصحة والعافية الأخلاقية.. وينخر فيه سوس الخراب الروحى العميق الذى يوغل ضاربا فى الجذور وان كان لا يبين .

نعم ان التردى العام فى أوضاعنا الثقافية الذى جاء حصادا مرا لسياسة الانفتاح الاقتصادى وما خلقته من تبعية شاملة ، تواكب مع الانحطاط الأخلاقى والروحى الذى تسيد كما لو انه القانون وأصبح محميا بالفلوس والمظاهر الكاذبة والنفوذ السياسى الذى يستند الى مشروعية مخادعة ... والنفوذ المالى الذى يستند لا الى الاستغلال

المباشر للشعب فحسب ؛ وانما ايضا الى تجارة المخـــدرات والسلاح وشبكات الدعارة ... الخ .. اى الى التحلل الشامل ...

وبالطبع فان وراء الأكمة ما وراءها . ان الخراب الأعمق يكمن خلف مظـــاهر التردى الأخـــلاقى فى الحيـــاة الثقـــافية .. فى العـــلاقة بين المثقفين وبعضـــهم البعض .. سواء هؤلاء الذين تحولوا الى موظفى علاقات عامة يروجون اعمالهم القيمة او التافهة سواء بسواء عن هـــذا الطريق ، .. او الذين تصوروا فى ظروف تاريخية مغايرة مواقع تتصل بالرأى العام ذات اهمية ونفوذ ، فى ظـــل القمع والفقر فاستثمروا هذه المواقع على طريق موظفى العلاقات العامة لترويج بضائعهم ، او الذين تكالبوا ومازالوا على شغل مواقع لدى سلطة قدموا لهـــا مسبقا كل التنازلات ، بحيث يستحيل عمليا أن تصبح هذه المواقع مرتكزات للتأثير الايجابى فى حيـــاة الناس تفتح قنوات للتغيير المنشود ... بل تأتى على العكس ، استكمالا للواجاهة الاجتماعية التى يتطلبها التواجد فى الصورة، ايا كانت قذارة هذه الصورة الخفية أو المعلنة .. ومتطلبات هذا التواجد هى الثروة والقوة والنفوذ دونما سؤال عن مصدرها جميعا .. فالسؤال سوف يثير حتما قضية الأخلاقى وغير الأخلاقى .

يصبح من ناقلة القول ان نسأل بدهشة لماذا يضطر كتاب « كبار » أن يكتبوا رسائل ذليلة الى رؤســـاء جمهوريات ... أحدهم يعتذر عن شىء لم يفعله وان كان قـــد فعله فبوسعه الدفاع عنه ، والآخر يطلب منصبا وثالث يطلب غفرانا عن ما لم يرتكبه من جرائم ورابع يدفع عن نفسه اتهاما باطلا ، بائسة لغته فاقدة ألقها وعافيتها مستجدية ... تثير الأسى ...

لـــماذا يدلى كتاب بحديث ثم حين تواجهه السيدة بما قال يعاقبها باستئساد كانت أجدر به معارك أكثر أهمية وحيوية للأدب وللوطن . لم يسمع أحد صوته فيها ...

لماذا تلبس المعارك الكبيرة ثيابا مهلهلة ولا تبدو على حقيقتها أبدا الا اذا ازاح عنها القناع بعض المتهمين بالجنون ...

هـــل لأن مؤسســاتنا التقدمية مازالت ضعيفة ؟ . مازالت تعمل بأساليب قديمة عاجزة عن ملاحقة العصر ؟ . هل لأن هذه المؤسسات عجزت حتى الآن ـــ بسبب ضعفها هى ، وملابسات الواقع الموضوعى الصعبة ـــ عن أن تقدم فى الصورة اللائقة الأسس الحقيقية للصحة والعافية الأخلاقية والروحية التى يرتكز عليها تضامن الطبقة العاملة والكادحين عـــامة وطلائعهم ، والتى لولاها فى مواجهة هـــذا الخراب لانساق المجتمع بكامله الى حالة من التوحش البدائى لا مثيل لها ...

ربما .. ولكننا لا نريد أن نغرق فى الأسئلة .. ونملأ صـــفحاتنا بالآهات وعلامات التعجب .. ولكن علينا ان نكشف بكل ما نملك من

قوة روحية ومن أدوات وثقة فى المستقبل وفى الطاقات المبدعة للشعب العامل ومثقفيه والتى لم نعرفها بعد على حقيقتها ـ نكشف تلك الستر الانتهازية القبيحة ـ التى تلونت ببريق تقدمى ، وانحدرت فى أخلاقها الى الحضيض .. فأخذ هذا البريق الوهمى يخفى الحقيقة ويخدع الناس ، وأكثر من هذا وذاك يصبح أداة ملائمة للذين يراهنون على ضعف ذاكرة الشعب المنهك .. وهم يعرفون حقا ان رهانهم سوف يكسب ـ وان مؤقتا ـ بسبب الظرف الموضوعى الذى يحمل لهم من هيمنة التبعية رسيخا مواتية .

وعادة ما تستخدم سلطة القمع والتبعية هؤلاء فى تزيين وجهها القبيح ، وترويج بضاعتها الفكرية والسياسية أو السلوكية .. الخ ، للرأى العام الذى سبق تضليله باتقان خاصة فى المنعطفات الحرجة التى يتغير فيها المزاج الجماهيرى ، حين تتكشف له عملية الخداع الواسعة التى كان عرضة لها ... وتحتاج السلطة الى اقنعة تدعى « الطهر » .

تحتفظ السلطة بهذه الأدوات للأوقات الملتبسة .. لأن مفهوما يروجون له ، لا يقل التباسا حول طبيعة المثقفين والمبدعين خاصة ، قد شاع فى السنوات الأخيرة ، وفحواه أنهم فوق الطبقات وأنهم يتكونون « بطرق خاصة ليست شبيهة بالناس الآخرين فهم ملهمون ويحق لهم أن يفعلوا ما شاءوا ككائنات فذة » .

ولكن هذه الخبرة الأخيرة تقول لنا للمرة الألف ان المثقفين ليسوا معزولين عن الانقسام الطبقى فى المجتمع وليسوا عائشين خارجه، وما كل هذه المواقف الا أشكال وتبديات للصراع الدائر فى المجتمع ، والذى تلعب فيه هذه الأخلاق السيئة دورا هاما هو حلقة وصل بين المصالح واصحابها .. ولكنها تلتبس فى أذهان البسطاء باعتبارها ـ الأخلاق ـ شيئا يخص كل فرد على حدة كما يقول المثاليون . وشيئا يمكن فصله عن مجمل البناء الاجتماعى ومن ثم اصلاحه وحده.. وحقيقة الأمر التى لابد أن تفتضح من الآن فصاعدا بنفس الدرجة التى تفتضح بها الممارسات السياسية عامة ، أنها جزء من هذا البناء من هذه السياسة ـ وهى مظهر لانهيار الطبقة حين نفضحه نفضحها وحين نكشفه نكشفها .

كما أن الأفكار ونماذج السلوك والمواقف لابد أن تتجسد لا فحسب لأنها لم توجد أبدا فى الفراغ وفى معزل عن الأشخاص الذين يمارسونها ، وانما لأن فضحها فيمن يجسدونها سوف يستجيب الى احتياج حقيقى لدى الكادحين عمالا وفلاحين ومبدعين فى ان يطيحوا بتلك الأوهام والأوثان الغامضة التى تكبل عقولهم وروحهم وحركتهم فتتعثر خطواتهم .. وتصرح امامهم اسئلة بلا ردود ... والردود الحقيقية الصحيحة على كل الأسئلة هى خطوة ضرورية حتى لو بدا الأمر طريفا وكأنه يخص الأدب وسوء الأدب .

ثلاثون عـــاما على صـــدور كتاب « فى الثقـــافة المصرية » لمحمود امين العالم وعبد العظيم انيس

الواقع وتصحيح الواقعية

د. فيصل دراج

منذ ثلاثين عاما ، كتب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتاب: « فى الثقافة المصرية » . جـــاء الكتاب بيـــانا ونقـــدا ومنهج نظـــــر ، او أنه أراد ان يكون ذلك . وكحال كل بيـــان يبشر بالجديد ، ركن الكتاب الى نظرية، لم تكن مجهولة ، اسمها : الواقعية . اعتمد عليها فى نقد الكتابة المسيطرة ، وفى نقد العلاقات الاجتماعية التى تكون الكاتب والنـــاقد ، والمكتوب والمقروء . ولم يكن الكتاب يحجب طموحه فى الهـــــدم والبناء ، وكان الطموح كبيرا ، فحاجج عملاقا اسمه طه حسين ، ولم ينس احترام العارف الكبير ، ونقد عباس محمود العقاد ، بعد أن خلع عنه ظله الكبير ، ووضـــع فى ميزان النقـــد أسماء كثيرة : المـــازنى ، الحـــكيم ، نجيب محفوظ ، وغيرها من الأسماء . وبعد المحاكمة ، التى أرادت ان تفتـــح صفحة جديدة فى تاريخ الكتابة ، قدم الكتاب أدواته فى النظر والتطبيق ، معلنا بدون التباس ، ولادة مدرسة جديدة فى الأدب . ولم يكن الكتـــاب فى طموحه الكبير يخفى هويته ، ان يخفها تشى به بصـــوت عال ؛ وكانت **الهوية طموحا الى مجتمع عربى ديمقراطى ومستقل ، ودعوة الى كتـــابة تلتزم بهـــدم القـــديم الذى ترفضه الحيـــاة وبنـــاء الجديد الذى تفرضه طموحات التحـــرر الوطنى . دعا كتاب « فى الثقافة المصرية » الى وحدة المعرفة والسياسة ، الكتابة والوظيفة ، القراءة والكتابة ، أى أنه دعـــا الى توافـــق التحولات الأدبية مع التحـــولات الاجتماعية ، معتبـــرا ان التحويل الاجتماعى هو مرجع الكتابة الوحيد فى اشكالها كلها .**

ومهما كان تعبير « روح العصر » غامضا ، فان الكتاب أراد أن يكون صورة لطموحات زمانه ، ومرآة للزمن اللاحـــق المرغوب . وكـــان الزمن زمن صعود حـــركة التحرر العربية ، المليئة بالاندفـــاع الكبير والحكمة القليلة : عبد النـــاصر يصعد بعد ما اندثر الملك ، والقـــوى الوطنية فى سوريا والعراق ترفع صوتها عاليا ، والثورة الجزائريه تعلن ولادتها وتنمو ، والأقلام المدافعة عن الاشتراكية العلمية ترتفع وتتكاثر ، ومؤامرات الاستعمار الجديد الباحث عن « ملء الفراغ » تتزايد وتتـــكاثر أيضا . كان هذا هو الزمن الذى تتكون فيه الأمة ، أو القـــومية ان شاء

البعض لا فى فضـــاء البلاغة والتــاريخ المترجم خطأ ، بل فى ســاحة الصراع اليومى الذى يشــكل الجماهير سياسيا ، ويظهر دورها المبدع، ويسمح بلقـــاء صحيح بين عنـــاصر الهويه الوطنيه النظـــريه والانتماء الوطنى الواعى . فى هده الفترة القليله ، التى التقى فيها الشـــعب بالتـــاريخ ، والفعل بالنظر ، تراجعت البلاغة امام العقل ، والتلقين أمام التعليم ، والخطابة الموروثه أمام الفعل الشعبى . فى اطار هده البدايات، وبسببها ، ظهر كتاب « فى الثقافه المصرية » ، وحمل معـــه حـــدود هذه البدايات وسماتها ، والتى كانت تجمع بين المعـــرفة والانفعال ، ان لـــم تقم على المعرفة الانفعالية ، ان صـــح القـــول . دار هذا الكتـــاب الرائد حـــول مفاهيم التغيير والتحرر ، وكانت دورته قلقة ، فلم تتحـــرر من الالتباس والارتبـــاك وهى تفتش عن أسئله السياسة والثورة ، فبدت لهـــا السياسة طافية على سطح الظواهر ، وبدت لهـــا الثـــورة فى متناول اليد أو أقرب ، ونسيت ان السياسة هى شـــكل الصراع الاجتماعى فى كل مستوى من المستويات الاجتماعية ، وأن الثورة لا تصدر عن « روح العصر » بل عن فعل الجماهير المنظم . كان مصدر هـــذا « النســـيان » المزدوج هو غياب اشكالية أساسية : شكل الدولة ودور أجهزتهـــا فى تحديد أشـــكال الفعل الســـياسى والفعل الثقافى أيضا ، وفى تحديد أشكال الانتـــاج والاستقبال فى الحقـــول الاجتماعية كلها .

ومهما تكن حـــدود : « فى الثقافة المصرية » ، فانه يظل شاهدا على مرحلة من مراحل حركة التحـــرر العربية ، ظهر فيها وكان فاعلا ، ان لم يشأ أن يكون رائدا متميزا ، يستند الى المـــادية الجدلية ، او الى شـــكل منها ، ويدعو ، بشـــكل واضـــح او مضمر ، الى الاشتراكية العلمية ، وينطق باسم طبقـــة تحمل التحرر هى : الطبقة العـــاملة . لم يكن الكتاب ، اذن ، مجـــرد مساهمة نقدية فى تاريخ أدبى ، او نصا نظـــريا بدايته الكتب ونهـــايته التأملات الأكاديمية ، بل كان احـــد وجوه مشروع سياسى ، يدعو الى تحرر الوطن الشامل باسم قوة اجتماعية صاعدة تســـعى الى نقد الأدب والواقع ، او تسعى الى نقد كل واقـــع يسمح بهيمنة الكتابات القديمة . ومن هنـــا ، فان الرجوع الصحيح الى الكتاب لا يستقيم الا اذا بـــدأ بوجهة نظـــر التاريخ ، لا كما كان فقط ، بل كما أصبح فى دورة التحولات ، اى كمـــا تكشـــف فى مسلسل الانتصارات القليلة والهزائم الكثيرة . وهذا التاريخ هو تاريخ حـــركة التحـــرر العربية ، التى تبدلت

اسئلتها باختلاف الحاضر النازل عن الماضي الصاعد، والتي عجزت عن العثور على الاجابات الصحيحة حتى دخلت في ازمة عضوية سمتها في عجز مزدوج : عجز السلطات القائمة وعجز المعارضة الوطنية ايضا . ولما

كان الحاضر يرهن الموروث ، فان أزمة حركة التحرر تجعل من الرجوع مراجعة ، ومن القراءة نقـدا ، وتأمر بمحاكمة جديدة تستوعب الكذب ، وتعرف مقامه ، وتمهد لكتابته من جديد .

حركة التحـرر العربية هى الحقل الوحيد الذى تلمع فيه الكلمـات وتحترق ، وتتم فيه كتابة الكتب ومراجعها ، وتنهض فيه المشـاريع وتخبو . وهى الحقل ، الذى كان ولم يزل ، مليئا بالعقل وبالانفعـال ، بالنظرية وبالبلاغة ، بالمعرفة وبالأوهام . ولم يكن كتاب : « فى الثقـافة المصرية » ، وان تميز ، الا جزءا من هذه الحـركة ، التى تمزج النظـرية العلميـة بالأمانى الذاتية ، ولحظة الحـاضر المشرقة بالمستقبل الاتى . ان الوقوع فى غواية الحاضر هو الذى أعطى الكتاب افقا مليئا بالايجـاب وبالسلب أيضا . استبان الايجابى فى ربط الثقافة بالمجتمع ، والكتـابة بالتـاريخ ، والكلمـة بالوظيفة ، وفى محاربة كل تصـور رجعى يضـع الأدب ، كما الثقافة فى أشكالها كلها ، فوق التاريخ أو تحته ، أى يربطهـا بالسلطة أو بأحـد مشتقاتها القـديمة أو الحديثة . وكان الكتاب يزحزح ، بجديدة الملتبس ، جملة من التصورات القديمة ، مؤكدا أولوية الواقع على الكتابة ، وأسبقية الوظيفة على الشـكل والأثر المعرفى على المتعـة الجمالية . كانت تجـاور هذه المقـدمات الصحيحة ، والناقصة ، مقدمات أخرى غائبة أو غائمة ، كان أساسها : عدم تحديد العلاقة بين السياسة والتاريخ ، أو عدم تحديد : « الحاضر التاريخى » ، أو لنقل ، بشـكل أدق ، عدم تحـديد التشكيلة الاجتماعية ــ الاقتصادية القائمة ومعرفة شـكل الصراع السياسى فى كل مستوى من مستوياتها ، الأمر الذى يعنى غياب تحديد شـكل السلطة السياسية القائمة وأثر أجهزتها على شـكل الحـركة الثقافية ، وغياب تحـديد شكل المستوى الأدبى القائم ومعرفة شـكل الصراع الذى يدور فيه . بدا « الحاضر التاريخى » الصـاعد للكتاب كما لو كان زمنا حاضرا نقيا سمته التقـدم ، علمـا أن حـاضرا كهذا لا وجـود له . وبسبب هذا ، لم يكن كتاب « فى الثقافة المصرية » يمايز بين المعـرفة الموضوعية والمعرفة النفعية التى يطالب بهـا هـذا الحاضر . ولم يكن هـذا الانزلاق بعيـدا عن تصور تحريضى ــ نمائى للثقافة ، ولا عن تصـور محـدود لمفهوم الانعكاس ، الذى يرى الثقافة انعكاسا مباشرا لمتطلبات زمانها ، ناسيا أن الانعكاس البسـيط ينطوى بانطواء زمانه . بشـكل آخر : ربط الكتاب بين الوظيفة والكتابة ، بين الكتابة وأثرها السياسى ــ الايديولوجى ، لكن ربطه كان ناقصا ؛ لأنـه

لـم يحدد ، منذ البداية ، معنى التاريخ الاجتماعى الذى تقـوم فيـه الكتابة ، ولا شـكل السياسة التى تدور فيه ، أى أن الكتاب اخضـع الكتابة الى سياسة غائبة ، وأخضـع السـياسة الى زمن تاريخى لـم **يعرف كل ملامحه . كان الكتاب ، رغم طموحه النبيل ، كان يربـط بين الثقافة والسياسة كمفهومين مجردين : سياسة لا تقع داخل العـلاقات الاجتماعيه المحددة بقـدر ما تقع خارجهـا كدعوه تبشيرية او كعمل ارادوى ، وثقافة ترى السياسـة ولا ترى شـكل السلطه القـائمة ، ولا تعرف أيضا كيف ترتبط بزمانها الثقافى الذى سبقها ، أو بموروثهـا الثقافى ، الذى لا تتكون ولا تتحـول الا بالاتكاء عليه . ان التبـاس مفهوم السـياسة ، ودخوله الى كل المستويات وخروجه منها أيضـا ، فهو موجود ولا موجود ، حرم الثقافة من سياسة موائمة لهـا ، ومنـع عن الأدب نظرية متكاملة . بل يمكن القـول : كان الكتاب يبشر بعقلانية جديدة ، تبحث عن مرجـع موضوعى للكتابة ، وتجد هذا المرجـع فى الواقع الاجتماعى الباحث عن التحـرر ، بدون أن تحـدد تحديدا تاريخيا مستوياته الإقتصادية والسياسية والايديولوجية ، مخطئة بذلك العـلاقة بين السياسة والتاريخ ، بين السياسة والوظيفة الأدبية ، بين اشـكال الانتـاج والاستقبال الأدبيين ، بين الشـكل الفنى والموروث الأدبى . ومهما تكن حدود الخطأ ، فان هذا الكتاب كان يؤسس ، فى زمانه ، لمفهوم للكتابة جديد ، يبدأ بعملية التحـرر وينتهى بهـا .**

كان يؤسس لثقافة تحرر المجتمع وتتحرر به . لكن الصراع الوطنى لم يحرر المجتمع ولا ثقافته ، تاركا وراءه جملة من الدروس تخضع الكتاب الى قراءة جديدة . واذا كان كتاب : « فى الثقافة المصرية » قد حـاول أن ينقد واقـع زمانه من وجهة نظـر التحـولات الاجتماعية التحررية معتمدا على منهج محدد ، فان قراءة الكتاب الجديدة لن تستقيم الا اذا بدأت بوضع الحاضر المهزوم ، وبالتحولات المطلوبة للتصدى له ، والا اذا قامت أيضا باعادة قراءة المنهج من وجهة نظـر التحولات التى لم تحقق ، والتى اعتقد المنهـج يوما أنهـا متحققـة بلا جـدال . تتضمن العـودة المطلوبة الى الكتاب قراءة جديدة له ، وللمنهج الذى قـام عليه ، اعتمادا على حصاد التجربة الراهن . وفى هذا النقد والنقد المستعاد يتتابع نقـد الواقع وتستمر كتابة الكتاب ، فكلما تغير الواقع واختلف سقط من الكتاب شىء وأضيف اليه أشياء ، أو اسقطت التجربة شيئا منه وأضافت اليـه أشياء . مع ذلك ، فان قراءة الكتاب لم يمكن لهـا لتحقق ، لولا وجـود الكتاب ، الذى لا يمثل موضوعا للنقد فقط ، وانمـا هو أيضا أداة يتـم الاتكاء عليها من أجل تحقيـق هذا النقد .

ان الحـاضر يعيد كتابة المـاضى ، بل يكتب المـاضى مضيفا اليـه جديد الممارسة فى السياسة والمعرفة .

حين ظهر الكتاب ، وكان بالواقعية مناديا ، استثار النقد والمعارضة من مواقع ايديولوجية متباينة الاختلاف . وحين ندافع الآن عن الكتاب ، فان الكتاب كما الدفاع عنه ، يستثير النقد من جديد ، فكأن الصراع حول الواقعية لا ينتهى الا اذا تحققت أو تم اعدامها . ويصدر النقد المناهض للواقعية من مواقع مختلفة ، تتماثل حتى التماهى تارة ، وتتفارق تارة أخرى ، لكنها لا تغادر فى الحالين مدار المثالية ومدار المواقف السياسية المعلنة أو المستحية .

وهكذا يظهر نقد ، ويسمى نفسه قوميا ، يهاجم الواقعية ، فان فقد الحجة واحتاج الى مؤونة ايديولوجية جديدة ، وصل الى البنيوية ، وقد نجد من يهاجم الواقعية باسم لاهوت قديم ، يقدس الابداع والمبدع ، ويأخذ هذا اللاهوت الجمالى اسم: الحساسية الجديدة .

الواقعية وبلاغة الفكر القومى :

اعتمادا على شعار الأصالة ومحاربة « الوافد » ، شن الفكر القومى هجوما على الواقعية ، وكان هذا الهجوم ، ولا يزال ، تتويجا لموقف سياسى ، أو استطالة لموقف ايديولوجى ، لا يناقش النظرية بعد قراءتها بل يرفضها قبل القراءة ، معلنا أن الحوار مع الواقعية مستحيل. وفى هذا الاعلان المقيد بالأحكام المسبقة كان هذا الفكر يكتفى برفض الواقعية ، ويعتبر الرفض نظريته الأدبية ، أى كان يحارب نظرية حاضرة باسم نظرية غائبة . ولم يكن باستطاعة هذا الفكر ، أو شكل منه على الأقل ، بناء نظرية فى الأدب والنقد ، بسبب الأيديولوجيا التى يبدأ بها ، والتى لا تخاطب الواقع الموضوعى ، بل تخاطب واقعا صنعته حسب مقاييسها الذاتية . يخاطب الفكر القومى واقعا كان وذهب أو لم يتم العثور عليه بعد .

ينهض الفكر القومى ، فى شكله الأيديولوجى الكامل ، على فكرتين أساسيتين ، جوهر الأمة وبلاغة اللغة ، حيث يأخذ الجوهر مكان النظرية وتأخذ البلاغة مكان الممارسة ، لكن اعتبار الجوهر هو الأصل يجعل كل معيار للممارسة مستحيل ا ويوصد الأبواب كلها ضد كل مرجع خارجى . جوهر الأمة كيان غامض قديم ، واللغة منه هى التعبير والمرآة أو هى « الملأ الأعلى » الذى يستبين فيه الجوهر وينجلى. لا تتشكل اللغة ، بهذا المعنى ، فى علاقات الحياة اليومية ، بل تستظهر كتعبير عن الجوهر القديم ، انه الكلية الكاملة واللغة منه هى التعبير ، أى يحكم الجوهر حركة العلاقة ويعزلها عن حركة الحياة ، أو تخضع اللغة لايديولوجيا الجوهر فتكون خطابا ايديولوجيا أول سماته عدم الاعتراف بالتاريخ .

يتضمن الركون الى الجوهر القـديم ـ جـوهر الأمة ـ الاعتراف بتميز الجوهر : عظمته ، غموضه ، قدمه ، تقديسه ، .... ويصـح دور اللغة هو التعبير عن خصائص الجوهر ، عن عبقريته ، فتسبق الكلمات المواضـيع ، أو تصبح الكلمات هى المواضيع : تصبح اللغة هى الحقيقة التى لا تحتاج الى معيار ، اذ هى التجلى الخارجى لجوهر خفى لا يحتاج الى برهان . هـذا الشكل من اللغة ندعوه بـ : البلاغة ، حيث تنفصـل الكلمة عن موضوعها الخارجى ، وتنتج فى حركتها المجردة ما تشـاء من المواضيع المجردة ، ولهذا يقال : البلاغة هى صنع الأحذية الكبيرة للأقدام الصغيرة ، أو هى الصـورة الجمالية لموضـوع لا يتعرف الا بالحدس ، او هى التجلى الجميل لخفاء أكثر جمـالا . فى علاقة اللغة ـ البلاغة / الأيديولوجيا ـ الجوهر ، تأخذ اللغة شكلا داخليا ، ان لم يكن باطنيا ، حقيقته هى الجمال ، والعبقرية جمـالا . اللغة هى عبقرية الأمة ، هى صورتها ، أو لنقل : اذا كانت الأمة هى الصورة فان اللغة هى الصوت . ان قدم الصورة يجعل الصوت داخليا ، أى يجعل اللغة تعترف بالشكل المكتوب ولا تعترف بالكـلام الحى . ولهـذا يقال : ان اللغة البلاغيـة « مونولوج » لا ينتهى ، لأن موضوعه فيه ، ويتأبى على القياس .

تتكشف مأساة البلاغة فى لحظـة انتقال اللغة الى الواقع ، أو فى لحظة انتقال الممارسة اللغوية الى الممارسات الاجتماعية الأخرى ، حيث تقف البلاغة أمام خيارين : فاما أن تعـدل وضعها وتعترف بالكلام الحى وتستبدل « المونولوج » بـ « بالحوار » ، أو أنها تجعل من كل الممارسات الاجتماعية ممارسـات بلاغية ، أى تصل الى ذروة الاستبداد ، وتلغى الحى بالميت ، والشـفهى بالمكتوب ، والواقعى بالبلاغى . يستبين مأزق البلاغة حين ننظر اليها من وجهة نظر الواقع والمعرفة ، أى حين نعاين معنى البلاغة من وجهة نظر علم اللغة . ان اللغـة ظاهرة ايديولوجية بامتياز ، وكل ما هـو أيديولوجى يتضـمن قيمة اشارية (سيميائية) ، فلا تعبير لغوى بلا اشارة ، ولا يوجد فاعلية عقلية بدون تعبير اشارى ، أى أن مرجع اللغة هو « الخارج » أو الواقع الاجتماعى المحدد تاريخيا . يقول باختين : « ان موضوعة البيان مشخصة ، مشخصة كحال اللحظـة التاريخية التى ينتمى اليها التعبير » (١) ، ويقول أيضا : « الموضوعة هى رد فعل الوعى فى صيرونه على الوجود صيرورته » (٢) . تتكون اللغة فى حقـل التحولات الاجتماعية ، أو فى الحوار المسـتمر بين اللغة كعلاقة اجتماعية وجملة العلاقات الاجتماعية الأخرى ، فالكلمة كوجود مجـرد لا وجود لها ، وهى تتجه الى مستمع اجتماعى ، وتتغير بتغير وضعه . أفق اللغـة هو أفق اجتماعى ، والكلمة هى نتـاج التفاعل بين المتحدث والمستمع ، « هى الاقليم المشترك بين المتحدث والمتحدث اليه » ، علما أن

مرسل الكلام كمستقبله (بكسر الباء) لا يتحددان الا بوضعهما الاجتماعى فى تشكيلة اجتماعية ـــ اقتصادية محـــددة . ان مأساة البلاغة تكمن فى فصـــلها بين شكل اللغة وشكل التشكيلة الاجتماعية ـــ الاقتصـــادية ، او فصلها بين اللغة والواقع . وبما ان هـــذه التشكيلة هى التى تحـــدد اشكال الانتاج الأدبى والفنى ، فان الممارسة البلاغية لا تستطيع انتـــاج ادب ولا انتاج نظرية فى النقد الأدبى . ان الاشارة الى وضـــع التشكيلة الاجتماعية ـــ الاقتصادية هى اشارة الى التاريخ ، الى مستوى التحولات الاجتماعية ، الأمر الذى يعنى أن الصراع بين الواقعية وبعض أشكال الفكر القومى ، لايدور حول الأدب فقط ، انما يدور حول « مسألة الوعى التاريخى » الذى يستبين فى شكل تناول الواقع وفى شكل استعمال اللغة ايضـــا .

تحجب ايديولوجيا الجوهر الواقع بأقمطة البلاغة ، وتســـاوى بين الواقع والجوهر المفترض ، اى تحل كل الأزمنة التاريخية فى زمن بلاغى ، وتذوب كل الوقائع فى جوهر اللغة . ولهذا تدور البلاغة حول نصـــوص لا وجود لها ، تنقد واقعية وهمية ، وتدعو الى أدب هو من صنع اللغة ، وتجعل صناعة اللغة البلاغية هى بداية الأدب والنقد الأدبى ونهايتهما أيضا .
واذاكان الفهم هو : «معارضة كلام المتحدث بكلام نقيض» (٣) ، ندرك أن الفكر القومى ، فى بعض اشكاله ، لا يســـتطيع فهم الواقعية ، ولا يقوم بالرد عليها ، لأنه كممارسة بلاغية لا يعترف الا بـ « المونولوج » أو بالحديث الباطنى ذى البعد الواحد ، الذى ينكر الخارج وما يكتب عنه ، أى ينكر الواقعية فى تحديدها الموضوعى ، ويدحض واقعية لا يعرفها ، لأن المعرفة تستدعى الحوار بين متحدثين . ان تحديد العلاقة بين الواقعية والبلاغة ، يكشف المعنى الذى عليـــه الواقعية تقـــوم : مقاربة موضوعية للواقـــع والتاريخ ، وممارسة واقعية للغة . تصبح الواقعية انتاجا لواقع موضوعى بدون زيادة أو نقصان ، وممارسة ديمقراطية متعددة الأصـــوات ، ونثرا حواريا أفقه القارىء والمجتمع ، الذى يفرض النثر وهزيمة البلاغة .

وقد ترفع الأيديولوجيا البلاغية شعار : الأصالة ، فترفع المنصوب ، وتقلب العلاقات ، وتقوم بقراءة الحاضر بلغة المـــاضى . تستعبد الماضى كلغة وتدرج فيه صورة الحاضر الوهميـــة ، وتجعل التاريخ زمنا ساكنا جذره قديم . اما الواقعية فلا تقول بالأصالة ، تستبدله بـ : الخصوصية . الأصالة هى عزل زمن الحاضر « القومى » عن الزمن الكونى ومطابقـــة زمن الحاضر بزمن المـــاضى ، اما الواقعيـــة فهى تحـــديد زمن الحاضر التاريخى فى علاقته بالأزمنة السابقة التى أفضت اليه ، وجعلته على ما هو عليه ، وفى علاقته بالزمن الكونى ، الذى لا يستطيع الحاضر أن يتعرف

بدونه . ان تحـــديد زمن الحاضر الاجتمـــاعى ، المرهون بشكل الصراع السياسى ، يجعل التاريخ متصلا ومتفاعلا . لا تستعيد الواقعية الموروث فى حقل البلاغة بل فى حقل السياسة ، الذى يحدد سمات الحاضر ، ويعيد كتابة الموروث ، فيتميز ، ويميز معه الشخصية الوطنيـــة ــ الثقافية . وما التميز ، أى الخصوصية ، الا وعى وانتاج الهوية الوطنية فى لحظة الفعل السياسى ، الذى يحرر المجتمع من التبعية ، ويحرر الموروث من الأوهام الأيديولوجية ، ويعيد صياغة معايير القراءة والكتابة . ان الفعل السياسى الوطنى هو أداة تحرير الانســـان وموروثه ، وهو الفعل الذى يحرر اللغة من قيود البلاغة ، ويسمح بلقاء صحيح بين الممارسة واللغة، وبين الكلام المكتوب والكلام الحى . وباختصار : ان البلاغة لا تنتج نظرية عن الأدب والواقـــع ، لأن قوام وجـــودها هـــو تغييب الواقع والأدب المرتبط به ، واستبدالهما بواقع مخلوق ، يحجب الواقع والتاريخ وتفاوت الأزمنة . البلاغة لا ترى الحاضر الا صورة لمـــاض صنعته البلاغة .

البنيوية والزمن المجـــرد :

فكر آخـــر ينكر الواقعيـــة هو : البنيوية . يتكىء الانكار على : « أدبيـــة النص » ، الاحتفال به من الداخـــل ، وانقاذه من كل تحليـــل ارجاعى . تبدو الواقعية فى سطور البنيوية ســـطوة ارجاعية ، تحرف الأدب عن مقامه ، وترجعه الى مزيج من السياسة والأيديولوجيا، فتنسى خصوصيته ، وتغفل عن ما يجعله ادبا . تبدو البنيوية فى هـــذا التحديد منهجا يعيد الى العمل الأدبى اعتباره المفقود واستقلاله الذاتى المنقوص، فيتخفف العمل من كل التحديدات الخارجية ، ويصبح موضوعا محايدا ، يأتمر بقوانينه الداخلية : فالنص يعمل ، والنص يشير ، والنص يدل . . . . وفى العمل والاشارة والدلالة لا يخرج العمل من ذاته ، ولا يرضى بمرجع سواه ، فهو السر وهو المرجع الذى يكشف السر . وكما يأخذ العمـــل الأدبى شكل الموضوع المستقل عن خارجه ، يأخذ النقد شـــكل التحليل الموضوعى ، ويضع الخارج بين قوسين ، ولا يلتفت الا الى بنية العمـــل الأدبى ، فيحلل المســـتويات ، ويستخرج الدلالات ، ويكشف عن تعددية المعنى . فكأن النص دائرة مغلقـــة وكأن دور النـــاقد هو قراءة علاقـــات الدائرة ، وكشف أسرار النص الخفية . اذا قارنا بين البنيوية والفـــكر القومى يأخذ بينهما الشكل التالى : اذا **كان الفكر القومى يعتمد البلاغة فان الفكر البنيوى يعتمد التكنيك .**

٢-٦

تسعى البنيوية الى رفع النقد الأدبى الى مستوى العلم الدقيق ، الذى ينكر نوايا الأفراد ويحتكم الى القوانين المنهجيـــة . ويمكن تلخيص هذه القوانين بالشكل التالى :

أ : الركون الى مبدأ « سوسير » الذى يقول بأن اللغة هى وحدة معقدة من الانساق المتساندة ، والتى تشكل من حيث هى ذلك شيئا اسمه : بنية . ب : يمكن ارجاع الظواهر المرئية الى عدد محدد من الصفات التى تكون : نموذجا . جـ : ان البنية ــ النموذج ، والتى هى تركيب ذهنى ، هى نسق من العلاقات ذات تجليات مختلفة . وان النماذج كلها ترتبط بمجموعة من التحولات ، ويتوافق كل منها مع نموذج من ذات العائلة بحيث أن مجمل هذه التحولات يشكل مجموعة من النماذج ، ترتبط ببنية مجازية ، وفقا لجملة قوانين يمكن اكتشافها . د : البنية نسق محكوم باتساق داخلى ، بجملة علاقات داخلية ثابتة ، أو بجملة تعارضات ، وتعارضات ثنائية بشكل خاص ، تتسم بالتكاملية . ويعطى اتساقها أولوية الكل على الأجزاء ، فلا يمكن فهم علاقة محددة بدون معرفة وضعها فى كلية العلاقات ، التى يمكن أن تظل ثابتة ، على الرغم من بعض التحولات . فالبنية محكومة بقاعدة الثبات البنيوى . ان معرفة الاتساق يفرض دراسة العلاقات الداخلية التى تختلف عن مظهرها الخارجى . الأمر الذى يعنى أن النموذج ــ البنية ليس معطى تجريبيا ، يمكن رؤيته . فهو لا يتكشف الا فى دراسة عناصره الداخلية (٤) .

تبدأ البنيوية بدراسة بنية العمل الأدبى ، علاقاته الداخلية فى تكاملها وتعارضها ، تبدأ به وتنتهى ، اى تجعل مرجع العمل الشامل هو العمل نفسه . يستدعى هذا الشكل من المقاربة بعض الملاحظات السريعة، ترتبط الأولى بالوظيفة ، والثانية بالتاريخ ، والثالثة بالدلالة الأيديولوجية للمنهج البنيوى . ان البدء والانتهاء ببنية العمل الأدبى المغلقة ، يقود البنيوية الى فصل الشكل والوظيفة عن البنية ، وارجاعهما الى خدمة البنية ، بدلا من أن تراهما كعلاقتين مرتبطتين بالقارىء الفاعل ، الذى يتحدد بالبنية ، ويستطيع من خلال فعله التأثير بالبنية أيضا . وهكذا تأخذ البنية شكلا مجردا لا يلتفت الى علاقات الانتاج والايصال ، اذ لا يمكن دراسة العمل الأدبى بدون الرجوع الى المرجع الخارجى الذى يحدد معايير الانتاج والاستهلاك ، التى تحدد معايير الشكل والوظيفة . تسعى البنيوية الى تحليل النص من الداخل « تحليل محايث » يسكن النص ، ويتعامل معه كنسق من الوظائف ، وكنسق من الاشارات الجمالية ، أو كنسق من الاشارات الوظيفية ، فالعمل الأدبى فضاء مكتف بذاته ، انه اشارة ، مرجعه فيه : « انه ليس أثرا لسبب ، لكنه دال لمدلول » . ان انغلاق النص على مرجعه الداخلى ، يطرح السؤال التالى : ما هو شكل العلاقة بين وظيفة الاشارات الجمالية المحايثة للعمل الأدبى ، والوظيفة الاجتماعية لهذا العمل ؟ لا نعثر على جواب صريح للسؤال ، حتى حين تلجأ البنيوية الى صيغة الخيال الشكلى مثلا .

ويظل التناقض واضحا بين المفهوم الاجتماعى للوظيفة الأدبيـــة ومفهوم الوظيفة الجمالية المحايثة للعمل الأدبى . ان معنى الاشـــارة الجمالية ، فى حقل البنيوية ، لا يتحدد بشكل استقباله لدى متلق محدد اجتماعيا ، بل يتقرر فى علاقة الاشارة بغيرها من الاشـــارات المكونة للنص . ينسى هذا الفصل بين معنى الاشارة «الخالص» ومعنى الاشارة المعين اجتماعيا، أن تعيين الاشارة ، اى تحققها ، لا يتم الا فى نمط اجتماعى محدد يقـــرر شكل تكوين الاشارة وتكوين اثرها بالنسبة الى متلق محـــدد . يمكن أن نلمح فى هذا التصور البنيوى سلسلة من التعارضات : تقارب البنيوية زمن النص الداخلى وتغفل الزمن الاجتماعى للكتابة ، تقارب انتاج النص وتغفـــل عن استقباله ، اى تدور حول الكتـــابة وتنسى شروط القراءة الاجتماعية ، تدور حول المرجع الداخلى وتنسى المرجع الخارجى . وقـــد يقع ذاك التصور فى مأزق كامل حين يجعل من النص انتاجا واشـــارة ، اذ أن مفهوم الانتاج يشير الى تاريخ الممارسة الأدبية ، فى حين أن الاشارة تشير الى النسق المغلق . نلمح فى كل هذه التعارضات زمن البنية المجرد ، الذى يجعـــل الأدب يتكون فى زمن خاص به مفـــارق للزمن الاجتمـــاعى الشامل (٥) .

النقطة الثانية التى يثيرها المنهج البنيوى هى علاقة الأدب بالتاريخ فهو يتعامل مع العمل الأدبى كنسق مغلق ، يتحدد بعلاقات الدال والمدلول القائمة فيه ، اى يغرق العمل فى مفهوم الاشارة الفنية . ان انغلاق هذا المنهج على العمل الأدبى كوحدة مغلقة ، يجعله ينسى ان وظيفـــة الأدب الاجتماعيـــة هى عنصر اســـاسى فى تكوين العـــلاقة البنيوية بين الدال والمدلول ، وان النسق جـــزء وظيفى من الواقع المتغير ، وانه لا يمكن فهم الاشارة الا اذا ارتبطت بالمستقبل (بكسر الباء) الاجتماعى ، اى اذا ارتبطت بالتاريخ الاجتمـــاعى ان البدء بالعمل الأدبى كنســـق مغلق يلغى امكانية النظرة التاريخية الى البنى الجمالية ، ولا يسمح بلقاء بين التاريخ وعلم الجمال . وهكـــذا يصبح تاريخ البنية هو حاضرها المبـــاشر الذى لا ينفتح على تاريخ ســـابق ، ويصبح تاريخ الأدب جملة من اللحظـــات المتقطعة التى لا تقبل التوحد . تبدو البنية كمـــا لو كانت نسقا يتعارض مع التاريخ . ان المنهج البنيوى لا يستطيع أن يرى وحدة البنية والتاريخ القائمة على اساس التناقض الجدلى الذى يعيد صياغة البنى والتاريخ ، وهى لا تستطيع ذلك لأنها لا تتعرف على الأساس الجدلى لكل الظواهر الاجتماعية اى : الانتاج الاجتماعى . ان التعارض الذى تقيمه البنيوية بين النسق والتاريخ يجعلها لا ترى التاريخ الا باحد شكلين : يظهر التاريخ فى الشكل الأول كدورة زمنية يعيد نفسه الى ما لا نهـــاية ، فالبنى تدور حول نفسها ، وتتجلى ، ولكنها لا تنفتح على زمن آخـــر ، فهى مكتفية

بزمانها . اما في الشكل الثاني فان البنى تنفجر بسبب عائق خارجي ، فيصبح التاريخ سلسلة متعاقبة من الأطوار العارضة التي لا يمكن ان يحكمها قانون . وهكذا ينفصل الزمن الحاضر عن الزمن التتابعي ، وينفصل الحاضر ايضا عن المستقبل ، ويلتغي مفهوم السيرورة التحويلية التي توحد البنية والتاريخ .

في هذا الاطار ، يشكل المنهج البنيوي امتدادا للفلسفة المثالية ، فهو لا يبدأ من المشخص ، ولا يقبل بمنطقي المشخص ، انما يبدأ من سلسلة من المفاهيم المجردة مثل : النموذج ، النسق ، البنية ، بعد ان ينكر التاريخ فيها . وهو في سعيه هذا يعيدنا الى احلام الفلاسفة التي كانت تفتش منذ زمن بعيد عن « القوانين الفكرية للانسان » او « البنية الفكرية للانسان الشامل » . علما ان هذا الحلم قد انطوى منذ ان برهن الفكر النظري ان الانسان الشامل لا وجود له ، وان الفكر انعكاس لواقع اجتماعي محدد تاريخيا ، وان جوهر الانسان اسطورة ، فالفكر كما الانسان لا يدرسان الا في شرط تاريخي مشخص (٦) .

ان البنيوية لا تنفصل عن نظريات : نهاية الأيديولوجيا وسيطرة التكنيك والفكر التقني والثورة ما بعد الصناعية ، حيث يصبح النص الادبي موضوعا علميا محايدا بلا تاريخ وايديولوجيا ، ويصبح الناقد او المفكر خبيرا تقنيا محايدا يتعامل مع أدوات تقنية محايدة . لكن هذا الفكر التكنو قراط يؤكد وجود الأيديولوجيا في لحظة انكارها ،

> **اذ انه يفترض ان الواقع محايد ، وان الثقافة محايدة . ان الدعوة الى الحياد في زمن التبعية والتحرر الوطني هي دعوة اظلامية تستعيد متاع الفكر الرجعي تحت قناع بهي اسمه : الخبير والتكنيك .**

حساسية الخراط الجديدة :

ترفض البنيوية الواقعية باسم الاحتفال بالنص ، اما ادوار الخراط فيرفضها باسم الاحتفال بالمبدع الذي أعطى النص وخلقه . يذهب البنيوي الى قصده متكىء على نظرية واضحة الحدود ، اما الخراط فيستبدل النظرية بافكار هي الى التأمل المجرد اقرب ، ثم يمنحها مقام النظرية فتصبح : نظرية الحساسية الجديدة . « نظرية » ليست جديدة، تبدأ بأفكار الفن للفن وتنتهي في سطور الحداثة والابداع . ان مأزق الخراط هو سعيه الى توليد الجديد الطازج من قديم معروف . قديم كثير الوشاية ، ينزع عن الجديد المرغوب قناعه ويتركه واضحا بلا اقمطة (٧) .

يفارق الخراط بين شكلين من الحساسية : جديدة تساوي الابداع، وقديمة تعادل الابداع الزائف ، اي الواقعية . ويرى ان هذه الواقعية

تنتمى الى زمن ذهب وسلطة مضت ووظيفة اندثر زمانها أيضـا . يقيد الخراط الواقعية بحبال آثامها المتعددة ويلقى بها خارج طقوس الكتابة . الاثم الأول أصلها القديم المشدود الى شجرة المحاكاة الأرسطية ، التى ترى فى الفن محاكاة للواقع . الاثم الثانى الشـكل العتيق الذى يقنـع بقواعد التناسب والسرد المطرد والحبكة التى تنعقد ثم تنحل . الاثم الثالث رجوع الواقعية الى السلطة الحاكمة وتنازلها عن سلطة الأدب . يطلق الخراط الحكم الأخير بصمت أو بايضـاح ناقص ، لكن شكل القول يزيح الصمت والنقصان : يؤدى الأدب الواقعى الى تثبيت الواقع القائم ، لأنه لا يبـدأ بالواقع القائم ، والبدء بهذا الواقع يؤدى الى تكريسه وتثبيته ، اذ أن علاقة الواقعية بالواقع هى علاقة محاكاة واعادة انتاج .

الواقعية ، كما يراها الخراط ، محاكاة ، والمحاكاة هى نقل الواقع ، ونقل الواقع هو الاعتراف به والولاء للسلطة القائمة فيه . تصبح الواقعية فى هذا التحديد مستبدة بالضرورة . يلازم الاستبداد اصلها النظرى ، اى ان الواقعيـة كنظرية معرفية تنتج أوتوماتيكيا موقفا سياسيا سـلطويا أو مستبدا . كيف لا ، وهى لا تحاكى الا ما هو موجود وقائم !! هـذه النتيجة ، رغم بريق الأسلوب ، ليست صحيحة ، وذلك لسبب صغير ، هـو ان الخراط لا يعرف معنى الواقعية النظرى . الواقعية لا تحاكى الواقع بل تعكس الواقع ، وبين المحـاكاة والانعكاس فرق واختلاف ، ترتبط المحاكاة بالمرآة او بالنقل المرآوى لواقع ظاهرى ساكن ومجزوء ، بينما ترتبط الواقعية بمرآة مكسورة ، انها لا تعكس الواقع الظاهرى بل ترصـد القوانين السببية لحـركة الواقع الفعلية . يقوم الانعكاس على اطروحتين : اولوية الواقـع على الانعكاس ، واولوية السـيرورة على الانعكاس ، اى أن انعكاس الواقع لا يتم بالرجوع الى الواقع المبـاشر بل الى تاريخ المعرفة الذى يحاول ان ينتج معرفة جديدة تلتقى مع السببية الاجتماعية للواقع الموضـوعى . لا ينهض الأدب الواقعى ، اذن ، على المحاكاة ، بل على تجريد محدد للواقع ، ينتج فى علاقاته معرفة تتوافق مع المعرفة التاريخية المرتبطة بالواقع . ان علاقة الأدب بالواقع هى علاقة معرفة ، غريبة بالضرورة عن كل انعكاس مرآوى . مع ذلك ، فان وصم الخراط الواقعية بالاستبداد لا يعود الى سبب معرفى ، بل يعود أولا الى موقف سياسى ـ أيديولوجى يختفى بملامحه وراء شىء اسمه : الحساسية الجديدة . اذا قرأنا زمن سبات ويقظة هذه الحساسية ، نقرأ بوضـوح اكبر فكر للخراط ومقاصده . فماذا يقول داعى الحساسية الجديدة » ؟ .

« ظهرت الحسـاسية الجديدة فى أواخر الثلاثينات ، فى اعمـال مجـددين غامروا الى سـاحة المجهول ، ...... ولكن عنـدما تهيأت

الحساسية الجديدة للنضج والازدهار ، فى اواخر الستينات ، بتأثير من الواقع الاجتماعي — ربما — ونتيجة لأن الحساسية القديمة قد استنفذت عطاءها — ربما — وبسبب من ان موجة « الواقعيـــة » التى غمرت الساحة الادبية بغثاء كبير وجدوى قليلة . قد ثبت انحسارها وقصورها معا ، عندئذ ، تبلور مفهوم الحساسية الجديدة ، وثبتت اقدامها ، نهائيا، واصبحت هى المرجع الحقيقى ، والفنى فى « الواقع » الادبى فى مصر » .
هذه هى السيرة الزمنية للحساسية الجديدة . اما صفاتها ومزاياها فهى :
« ان الكتابة الابداعية — لسبب او آخر — قد اصبحت اختراقا لا تقليدا ، واستشكالا لا مطابقة ، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات والعرفان» .
وبسبب هـــذا ، فانها تهجر لغة القواميس وتأخذ بـ « اللغة الرؤية » ، وتســتبدل الواقع بـ « الحلم والاسطورة والشـــعر » ، وتستعيض عن المحسوس بـ « مغاور تحت الوعى » ، وتتخلى عن المجموع المبهم من اجل « صيغة الانا » كى تصل : « الى تلك المنطقة الغامضة ، المشـــتركة ، التى يمكن ان نســميها ما بين الذاتيات ؛ والتى تحل محل موضــوعية مفترضة ، وغيرها » وبعد اظهار الصــفات يعرض الخراط : « تقنيات الحســاســية الجديدة وهى : كسر الترتيب السردى الاضــطرارى ، فك العقدة التقليدية ، الغوص الى الداخل ، تحطيم ســلسلة الزمن السائر فى خط مستقيم ، تهديد بنية اللغة المكرسة ، ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس » . هـــذا هو جديد ادوار الخراط الذى يغامر نحو المجهول والرؤية والغامض والخفى ، والذى ينفلت من الواقع ويهـــدم القاموس ويقترب من تخوم الرؤيا ، حيث يعثر الفنان على جوهره المفقود ، فكأن الفن لا يستعيد ذاته المفقودة الا اذا جعل الواقع مفقودا ، فالواقع والفن يتنافيان ويتناقضان ويتناكران ، اذا وجد احدهما غاب الآخر وانصرف .
لا جديد تحت الشـــمس ، ولا فى بدايات الأنهار ومصباتها . انها ثنائيـــة الأرض والسماء مرة اخرى . او ثنائية الروح والبدن مرة اخرى ، الفن سماء أو روح ، والأرض والبدن مبذولان لأنصار الواقعية المتبذلة . لكن الأمر ليس بهذه البساطة ابدا .

قبل أن نقارب افكار الخراط نشـــير الى ما يلى : لا يقوم الخراط بنقض مدرســـة ادبية باسم مدرسة اخرى ، بل يحارب مرحلة تاريخيـــة باسم شعار ادبى ناقص الوضوح اسمه : الحساســـية الجديدة . انه يحاكم التاريخ باسم الابداع ، أى يستبدل المشخص بالمجرد ، والموضوعى بالذاتى ، والجمـــاعى بالفردى ، ويرشق بهذا الاستبدال ثلاثة اهـــداف برمية واحـــدة : يرفض الواقع ، يضيق بالكلمة الى درجـــة التطير ، فلا يستعمل الكلمة الا ووضعها بين قوســين او اشفعها بصـــفة ، كأنه يعتذر عن ضيق اللغة ، او يعتبر الواقع شرا قيد الابدال او المصـــادرة أو المطاردة حتى الموت .

لكننا نعلم ان القبـول بفكرة الواقـع فلسفيا ، والاعتراف به والركون اليه ، كان انجازا معرفيا ، عقلانيـا وديمقراطيا ، وثيق الصـلة بتقدم المعرفة الموضـوعية وبتراجع الاشكال الفكرية الإظلاميـة واللاادرية ، وكان بالتالى ، اداة لمحاربة كل سلطة مسـتبدة تؤيد سلطتها . بحجب الواقـع وتعظيم المجهـول .

ويرفض الخراط الواقعية . لكننا نعلم ان صعود الواقعية تاريخيا ارتبط بعصر التنوير ، فأصبحت هى التصور الأدبى الذى نقل الكتابة من مدار التصور الملكية المغلقة الى مدار الحياة اليومية والهموم الشعبية . أما الهدف الثالث الذى يستهدفه الخراط فهو: الزمن التاريخى لصعود الواقعية، وهو زمن صعود حركة التحرر العربية ، ولا يأخذ استنكاره شكل المواجهة الصريحة بل صفة الاشارة والايماء ، حتى نكاد نظن ان هذا الزمن نقيض للابداع ، وأن زمن الابداع الوحيد هوزمن الانهيار والانحطاط . لقد كان من المفترض، وهو افتراض مستحيل، أن يتحدث الخراط عن تناقضات حركة التحرر الوطنى ، حيث تسـاوى السلطة بين الشعارات الكبيرة وتهميش الجماهير، وبين معارك الوطن وتقييد المواطن، وأن يطرح اشكالية التحولات الاجتماعية والتحولات الثقافية . لكن افتراضا كهذا لا يسـتقيم ، لأن الخراط لا يبدأ بالتاريخ بل بالابداع ولا بالاستعمار بل لخصوصية الكاتب. أضف الى ذلك ان صاحب « ساعات الكبرياء » كان غائبا عن ذلك الزمن المتناقض الباحث عن التحـرر والمثقل بالأوهـام ، كان ينتظر زمن قدوم الحساسية الجديدة . لكأن دور الكاتب هو الاستقالة من كل زمن لا يحقق الابداع ، وانتظار لحظة الصفاء القادمة التى يحتفل الكاتب فيه بطقوسه، بدون النظر الى الزمن الخارجى ، مقاتلا من أجل الاستقلال الوطنى كان، أو كان ملوثا بالهزيمة الى حدود الاهانة الوطنية .

الحساسية الجديدة دعوة ظلام تحتجب وراء جلال الأسـلوب ، حـدودها قديمة قدم التراتيل . اول افكارها قوة الكلمات او قدسـية الحرف او اولوية الكلمة على الوجود . تبـدو الكلمة وجودا تدور حولها الأشـياء ولا تدور حول الأشـياء ، كيانا قائما بذاته ولذاته ، يتقدس بمرتبته ويفيض بقداسـته على الآخـرين . الكلمة تسبق الوجود ، ان هبطت اليه تلوثت . تصور قديم تصدر عنه كل آيات السـحر والتعزيم وتقديس المكتوب ، وكل الأشواق الى تغيير العالم بالكلمـات . الفكرة الثانيـة : المبدع الذى تصـدر عنـه الكلمـات ، الذى يعـرف كلاما لا يعـرفه غيره ، انه حامل الكلمة يتقدس بحمولته المقدسـة : فيصبح منزلة ومرتبة ، يصبح وظيفة قوامها الكلمة ، فيشرع الشرائع ويميز بين الخير والشر ، وكمـا تسبق الكلمة الوجود ، يسبق الفنـان — الخالق

القارىء ، يسبق الوجود الاجتماعي : انه الخالق الذى يقول ما يعجز الآخرون عن قوله ، انه خبير الكلمات الذى يحتاجه الآخرون ، ولا يحتاج الآخرين : يرسل الكلمات ويفسرها الآخرون ، فان اعجزهم التفسير قنعوا بالتاويل . اما الفكرة الثالثة فهي الطقس : الكتابة طقس مغلق بين افراد عارفين ، طقس — مرتبة له زمانه ومكانه ومريديه ، ولانه مرتبة فان زمانه يختلف عن الزمن الاجتماعي ، وكذلك منه شان المكان والمريد ، فله موقعه وله قارىء عارف . هذا القارىء — العارف ، بلغة زماننا ، هو : « النخبة » التى تعارض : « العامة » ، او هو « الصفوة » التى تنكر « العوام » . وهو ما يشير اليه الخراط ، مرتبكا ، بـ « المنطقة الغامضة بين الذاتيات والتى تحل محل موضوعية مفترضة » الكتابة الطقسية حوار علوى بين ذاتيات تبحث عن المجهول ، او مناجاة بين ذاتيات يصدر عنها الكلام ويعود اليها ، بدون ان يهبط الى « الموضوعية المفترضة » .

ان هذه الفكرة ، التى تتحسس من كلمة « النخبة » وتستبدلها بكلمة « المنطقة الغامضة بين الذاتيات » ، تعود الى جذر قديم : وجهه الأول لاهوتي يفارق بين المعرفة والعوام ، وبين العلم والعنوش ، ويجعل من الكتابة سرا ومرتبة اجتماعية ، ويردع كل « رجل شارع » يتنطع لقضايا المعرفة والكتابة . الوجه الثانى يرتبط بالأول ، ويشير الى ادب الملوك ، حين كان الملك يحتكر الاديب ، فيهجر الاخير الشارع و « يعلو » ، حتى ينسى اصوله الأولى ، ويظن ان الادب كما الأديب يولد ويموت بين القصور العالية ، ثم يستبدل بعد حين اسم القصر باسم اكثر اناقة هو الابداع . لم تتراجع فكرة الأدب — الطقس الا فى الأزمنة الحديثة ، زمن الواقعية ، حيث انفتح الأديب على الشعب ، او بشكل ادق : فرض الحضور السياسى للشعب وضعا جديدا للأدب وللاديب . الفكرة الرابعة التى يدعو اليها الخراط هى التكنيك ، فيصبح تجديد الأدب هو تجديد التكنيك . مما لا شك فيه ان مفهوم التكنيك يلعب دورا حاسما فى التحولات الأدبية ، وهو الذى يقرر شكل الانتقال من جنس ادبى الى آخر ، ومن وظيفة ادبية الى اخرى . وقد قال به الشكليون الروس ، وبريشت ، ومنظرو الرواية الجديدة .. لكن **الاشكال ليس فى التكنيك ، بل بالعلاقة القائمة بين التكنيك ونمط الانتاج الادبى القائم فى شرط اجتماعي محدد** . ان التكنيك المتحرر من الزمان والمكان لا وجود له ، لا يوجد تكنيك كونى او عام ؛ وان وجد فى شرط خاص ساهم فى تشويه العلاقات لا تحريرها ولا تجديدها . افق التكنيك الموضوعى هو القارىء المحتمل المرتبط بشكل معين من القراءة والكتابة. يقول الخراط بالتكنيك ، وقوله لا ينزاح عن فكره الفلسفى ، فهو يبدأ بالعام ويعود الى العام . التكنيك كما المبدع جوهر لا يخضع لضرورة

او للسببية الاجتماعية ، لأنه ان قبل بالسببية قبل بمفهوم الواقع ، الذى يهرب منه الخراط ويتطير . ينتج عن هذا التصور امران فيصبح تاريخ الادب هو تاريخ التكنيك المجرد ، فينخلع التاريخ الادبى عن التاريخ الاجتماعى ، تاريخه تاريخ الابداع الذى يحققه المبدعون . ويصبح الأدب تقنية محضة تقوم على تقطيع الزمن وكسر السرد والغاء العقدة واستلهام الأساطير والأحلام والرؤى ، بدون أن تنظر الى وضع القارىء واشكال الانتاج والاستقبال .

تسعى فلسفة الخراط الى ارجاع الأدب الى فاعلية روحية ــ شكلية ، تتحرر من ثقل الواقع وتستبدل الأخير بالأشكال الفنية وباللغة الطليقة . اى ان الأدب ثورة فى اللغة والتكنيك منفصلة عن الثورة الاجتماعية، تهدم القواميس وتحرر الكلمات ، ولاتلتفت الى خارج القاموس. يستعيد هذا المشروع كل الفلسفات الرومانتيكية وكل فلسفات الاغتراب، التى تقول بالانعتاق من عالم المادة ومن كل عوالم التشوء التى تلقى بالانسان فى متاهة الاغتراب التى تقيم حاجزا بين الانسان وجوهره ، فتجعل من عالم الروح او مملكة الفن فضاء التحرر الحقيقى. والسؤال هنا هو التالى : اذا كان موضع الأدب هو الروح ، فما هى النقطة التى يتكىء عليها الخراط من اجل زحزحة العالم المغترب ؟ أمام هذا السؤال يصبح التحرر امتيازا لنخبة ، أو تحررا نخبويا يصل الى حامل الحرف والكلمة ، ولا يصل الى العالم الأدنى .

اذا عدنا الى معيار الحساسية فى دلالتها الفلسفية ، نجد انها مقولة مثالية بامتياز ، تضع الحقيقة فى الابداع المطلق ، او فى المبدعين ، وتقيم بين الابداع والممارسة اليومية حاجزا ، فتصبح حقيقة المبدع فى ذاته، علما ان الممارسة هى معيار الحقيقة الوحيد . ان فلسفة الخراط لا تمنع فقط بناء مفهوم للحقيقة ، بل تمنع ايضا بناء نظرية فى النقد الادبى ، لأن نظرية كهذه لا تبدأ الا بالواقع والتاريخ، والخراط لا يقبل بالواقع ولا بالتاريخ . فهو يقول بـ : « الانسحاب من الواقع المعقد ، المضطرب ، الثقيل الوطأة ، الغنى بالتفاصيل والهواجس والآمال والشطحات و الاحباطات معا ، نحو اقامة قناع للواقع ، قناع جرد من لحمه ، مرئى بعين صاحية ، فى ضوء خارجى ، متساوى التوزيع ، بنظرة زاهدة ، محايدة ، صارمة . ص : ٩ » . مسألة الأديب ، اذن ، هى الانسحاب من الواقع القائم وبناء عالم شفاف اوله الزهد ونهايته الحياد . فاذا اخذنا بلغة الخراط نقول : ان معنى الادب هو اللواذ من شوارع الحياة المبتذلة الى « مغاور ما تحت الوعى » ، او هو الهرب من اليومى الى السرمدى ، ومن المادى الى الروحى ، ومن الخارجى الى الداخلى . نرى هنا بوضوح قسمة الفلسفة القديمة القائمة على الثنائيات : السماء/الأرض ، الروح/البدن ، الأعلى/الأدنى،

النخبة/العـوام ، المبدع/رجل الشارع ، الكلمة/ الممارسة . النتيجـة الأولى الصادرة عن هـذه الفلسفة هى : ان مصدر الأدب هو الاغتراب الانسانى ، هو اغتراب الروح عن مقـامها ، وما الأدب الا اداة تعيـد الروح الى مقـامها المفقود . ان القـول بالاغتراب الكونى ، ينسى أول ما ينسى شـكل الصراع فى الحياة اليومية : ينسى الصراع بين المقهـور والجلاد ، الغنى والفقير ، المسـتعمر (بفتح الراء) والاسـتعمار . ويكرس هذا النسيان باسم مقـولة لاهوتية قديمـة هى : الخلـق والابداع(٨) ».

من يرفض الواقع يرفض التاريخ ، ويستبدلهما بميتافيزيقا الخلق . وزمن الخلق مطلق . لكننا نعلم ان مفهوم الأدب ينهض على مفهـوم التاريخ ، وان التحولات الأدبية تتكون داخل التحولات الاجتماعية ، وان تحديد التحولات يكشـف عن طبيعة المستوى الأدبى القائم ، عن اشكال انتاج واستهلاك الأدب ، عن شكل المعـايير الادبية ـ الفنية المسيطرة ، عن شكل علاقة القارىء بالنص المكتوب ، عن اشكال ايديولوجيا القراءة والكتابة ... ان معرفة المستوى الأدبى القائم فى شرط اجتماعى محدد هى التى تفرض شكل التكنيك الادبى ، وتقيم علاقة صحيحة بين حاضر الأدب وماضيه ، وبين الادب المحلى والكونى ، وهى التى تأمر بشـكل الصياغة المطلوب للأسطورة والموروث . لكن تصـورا كهذا يسـتبدل مقـولة الابداع بمفهوم الانتاج ، ويربط الانتاج الأدبى بأشكال الانتـاج الاخرى . ولهذا قلنا : ان حساسية الخراط تنقل الظـاهرة الأدبية من مستوى البحث العلمى الى لاهوت الخلق الرافض لكل مقاربة علمية .

ان مأزق الخراط هو تقويم نتاج الواقعية المحـدد بواقع وبتاريخ محددين بكلمات ادبية لا ترتبط بالواقع ولا تقبل بالتاريخ . يتجلى هـذا المـأزق حين يقـول : « ان الواقعية قد استنفذت اغراضها » . يكشف هذا القـول عن مأزق الخراط كله . ان هـذا القـول يعنى ما يلى : ١ ـ الواقعية ضرورة تاريخية ، ظهرت كانعكاس محـدد لجملة من الشروط الاجتماعيـة ، ٢ ـ قامت الواقعية بدور موضوعى فى زمانها ، ٣ ـ سايرت الواقعية القـديمة التطور التاريخى حتى تحولت واصبحت حساسية جديدة ، ٤ ـ الواقعية هى المصدر الذى استلهمته الحساسية الجديدة ، واعادت صياغته على ضوء المستجدات الاجتماعية ، خاصة أن الخراط يمايز بين الحساسية القديمـة اى الواقعية والحسـاسية الجديدة التى يدعو اليهـا كبديل . يتنكر الخـراط للنتائج الصـادرة عن قوله ، اذ ان الواقعية ، اى الحساسية القديمة ، بضاعة سلطوية سيئة التكنيك « ملأت الساحة بغثاء كثير وجدوى قليلة » . ان نكران الخراط واضـح السبب : ان القبـول بعلاقة تاريخية بين الحسـاسية الجديدة والقديمة يدفعه الى قبـول ما ينكر : الواقع والتاريخ . هـذا

هو السبب الأول . السبب الثانى : هو عجز الخراط عن صياغة مفهوم جديد ، فهو يأخذ بفكرة الحساسية الجديدة ، لأنه لم يجد مفهومه المناسب، لكن كلمة « الجديدة » تتضمن كلمة أخرى هى : « القديمة » ، فأخذ بالكلمة الأخيرة مكرها ووصم بها الواقعية ، بدون أن يرى التناقض القائم فى فكرته الجديدة . السبب الثالث هو تصور الخراط الفلسفى الذى يجعله ينكر كل اشكال الواقعية قديمة وجديدة . السبب الرابع هو لعبة الوجه والقناع التى تحكم خطاب الخراط ، فهو يتحدث بالأدب وبالسياسة ، لكنه لا يريد الحديث بالسياسة بصوت عال ، فيجد غرضه المثالى فى محاربة الواقعية ادبا وتاريخيا وسياسة ، فهو لا يهاجم الواقعية الا وهاجم معها الفترة السياسية التى سادت فى الخمسينات والستينات . وهكذا يغوص الخراط فى الشؤون الدنيوية وهو يبتعد عنها ، ويتحدث بالسياسة وهو غارق فى الابداع ، فيبدو ابداعه قناعا .

يتجدد مأزق الخراط كلما قارب الواقع بأدوات تنكر الواقع . ولهذا يصبح حديثه عن طه حسين والمازنى ونجيب محفوظ ويوسف ادريس بلا معنى ، فهو لا يراهم فى التاريخ بل يحدسهم بالحساسية . وكذلك تضيع « ابوته » للكتاب « الجدد » . ان اشارته الى : صنع الله ابراهيم ، والغيطانى وأصلان ويحيى الطاهر عبد الله مجرد مواد يسند بها نظريته . فالجيل القديم كان يحاور زمانه ، والكتاب « الجدد » يتابعون الحوار مع زمن مختلف وبخبرة جديدة . والجديد كما القديم لا يهرب من الواقع ولا يتنكر له تنكر الخراط .

ان حديث الابداع والواقع البديل قديم ، ويمتد من سطور الميتافزيقا الكاملة الى فلسفة الاغتراب، ويجد له مكانا فى بعض المدارس الرومانتيكية ومشكلة الحساسية قديمة بدورها ، فقد ظهر فى القرن الثامن عشر من يقول بـ : تفكك الحساسية ، ويحتج على انتهاك الانسان للطبيعة ، ويطالب بالعودة الى براءة الانسان الأولى ، الى « مغاور الذات » ، حيث يأتلف الانسان مع النجوم ويصغى الى الطبيعة وتصغى الطبيعة اليه . ونجد موضوع : « الحساسية الجديدة » عند « هربرت ماركوزه » ، وهو موضوع غامض على حد قول تلميذه : « بارى كيتس »(٩) . وقد رفع « ماركوزه » شعاره كى يصون ذاتية الانسان من القمع البيروقراطى ومن وطأة الآلة ، وجعل من الشكل الفنى ملاذا للروح المغتربة . وكانت مأساة « ماركوزه » انه لم يجد نقطة ارتكاز يقيم فوقها الخيال الفنى كى يحرك العالم . الخراط يكرس مأساة « ماركوزه » مع فرق بسيط، هو ان الأخير كان يحتج ضد قهر الآلة فى مجتمع يعرف تاريخه ، أما الخراط فينطلق من مجتمع لا يعرف تاريخه ولا يعرف ان وصلت اليه الآلة ام لم تصل .

ان نقد الخـــراط للواقعية كالنقد الذى سبقه ، لا يقـــدم جديدا حقيقيا ، لانه يخطىء اللحظة التاريخية التى تحدد وظيفة الكتابة ، وذهه اللحظة هى : التحرر وطنيا واجتماعيا . امام هذا الخطا تظهر قوة الواقعية، واختلافها عن التصورات الأخرى . ان الواقعيـــــة مهما اخطـــــات ، وكثيرا ما فعلت ، ومهما تعثرت ، وعثارها كثير ، تظل قادرة على تجـــاوز الخطـــــا والعثار ، وتبقى قادرة على تقـــويم ذاتهـــا . اما سبب ذلك ، فهو رجوعها المستمر والمتجدد الى الواقــــــع المستمر والمتجدد ، الذى يفرض الأفكار ، والذى يرفض الأفكار ، والذى يصحح الأفكار ، فى شروط محددة .

الواقعية فى الثقافة المصرية :

اذا أردنا ان نقرأ مفهوم الواقعية فى كتاب العـــالم وانيس ، يتعين علينا ان نطرح الأسئلة التى طرحها الكتاب ، او تلك التى طرحهـــا زمن الكتاب عليه ، وهى : لمـــاذا الدعوة الى الواقعية ؟ ما هى خصـــائص الواقعية ؟ ماهى وظيفة الواقعية ؟ واذا أردنا ان نلخص الأسئلة فى سؤال وحيد ، نقول : ما هى جملة المراجـــع الموضوعية التى تفرض موضوعيا ظهور الواقعية ؟ مهما يكن وضع الأسئلة ، فان الأمر الأكيد ، أن الواقعية لـــم تلد بقـــرار ذاتى ، اذ كان ظهورها استجابة لوضع جديد ، ومرآة لتوحد العـــالم وانقسامه سياسة وثقـــافة .

ما الذى يجعل الواقعية ضرورة ؟ يعثر الكتاب على الاجـــابة ، ويربطها باسم الشـــباب أو الحداثة أو روح العصر : « ثارت معـــــركة بين شباب الأدب وشيوخه ، أو بمعنى أدق بين انصار الواقعية واعدائها، فالمدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا ، وأن تجعـــــل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحيـــاة المجتمع فى قلقه وأمله وتطلعـــه ص : ٢٧ » . ويقـــول الكتاب فى موضع آخر : « والناس يتحدثون عن الواقعية ، .... ، لأن مشاكل العصر الحديث فى مصر — فى السياسة أو الأدب أو الاجتماع — تلح على الناس الحاحا شديدا منذ زمن طويل . ص : ٣٥ » . وقد يضيف الكتاب ايضاحا لموضوعه فيقـــول : « ان المعـــركة ليست على وجـــــه التحديد نضـــالا بين شـــــيوخ الأدب وشبانه .... ، انما هى قائمة بين اعداء المدرسة الواقعية وانصارها. ص : ٣١ » . ترتبط الواقعية ، اذن ، بـــ « المدرسة الحديثة » ، بـــ « مشاكل العصر الحديث » ، بـــ « شباب الأدب » . او لنقـــل : انهـــا

ترتبط بجديد الحـركة الاجتماعية فى مصر ، التى تناهض الاستعمار وتنزع الى الاستقلال الوطنى ، والواقعية تريد ان تكون مرآة فاعلة للجديد الذى يتكون ، فتلتقطه وتظهره واضحا ، وتعمل على تطوره وارتقائه . وبسبب التزامها فى الدفاع عن الجديد ، فان الواقعية تناهض القديم ، وتتصدى لـ « شيوخ الأدب » الذين ينكرون الجديد ، ويسخرون اقلامهم للدفاع عن القديم ، ويسهمون فى توطيده وفى اجهاض الجديد . ولهذا فان الواقعية معركة بين طرفين متناقضين مكانها الأدب، وان كانت تتضمن جملة العلاقات الاجتماعية ، او لنقل : انها معركة سياسية ذات شكل ادبى .

اذا كانت الواقعية معركة بين جديد اسمه التحرر الاجتماعى وقديم اسمه التبعية والاستعمار ، فانه يتعين عليها ان تنتج موضوعية الواقع الاجتماعى ، المحكوم بصراع يدور بين طرفين متناقضين ، وان تظهر الوضع الاجتماعى للأطراف المتصارعة ، وان تكشف عن الجديد والقديم فى الصراع الاجتماعى ـ الوطنى القائم . ان هذا الهدف ، الذى تقوم الواقعية عليه ، يجعل المقاربة الواقعية تأخذ بكل علاقات المجتمع المتصارعة ، ولا تقبل بالجزئى او العارض . وفى هذه المقاربة تتكشف خصوصية الواقعية . يقول الكتاب : « فالأديب فى مصر مثلا لا يكفى أن يقتصر فهمه على القرية مثلا ، اذا كان قد نشأ فى القرية ، او على الحياة فى القاهرة اذا كان اديبا قاهريا ، وانما الواجب ان يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصرى كوحدة ، وعلى بينة من القوى المختلفة التى تتصارع فى أحشائه . ص : ٢٨ » . ويتضح هذا التركيز على الفهم الكلى لعلاقات المجتمع فى الموقف التالى : « فمن واجب الأديب الواقعى أن يكون ذا نظرة متكاملة الى العالم الذى يحيا داخله ، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون واطواره ، وبشكل خاص ينبغى أن يتضح هذا جليا فى فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه . ص: ٢٨ ». يتجلى فى هذا الايضاح ديالكتيك الفردى والمجتمعى ، الذى يأمر أن تصاغ التجربة الفردية على ضوء التجربة الاجتماعية ، وديالكتيك العام والخاص ، او الكونية والتميز ، الذى يفرض ادراك التجربة الانسانية على ضوء التجربة الخاصة والمحلية . يومىء الكتاب فى هذا الديالكتيك الى وحدة وخصوصية الصراع : صراع كونى بين قوى التحرر والاستعمار تندرج فيه المجتمعات كلها ، لكن هذا الصراع لا يلبث أن يتميز فى كل مجتمع على حدة فيأخذ شكل المجتمع الذى يدور فيه . ان مقولة الصراع الاجتماعى ، الكونى منه والمتميز ، هى احدى مقولات الواقعية الأساسية . ومن يقول بالصراع يقول بالحركة والتغير . ولهذا فان الأدب الواقعى لا يظهر الواقع فى سكونه بل فى حركته ونزوعه

العـام : « لا يكفى أن يكون فهم الاديب متكاملا ، وانما ينبغى أن يكـون فهما متطورا . ص : ٣٣ » . الفهم المتطور هـو ذاك الذى يرصـد نبض الواقع ويشير الى الجديد المنبثق عن الصراع فى معنـاه الكونى وأثره المتميز . يمكن القـول فى هذا المدار : تكتب الواقعية عن الكلية الاجتماعية المتصارعة والمنفتحة على أفـق التغيير ، فكأن رصد المتحـول هو أفـق الواقعية الأول .

تبدأ الواقعية بكلية الواقع ، بالمجتمع فى مستوياته كلها ، والكتابة تجد لها مكانا فى احد هذه المستويات ، واسمه : المستوى الأيديولوجى. والكتابة لا تبدأ من الواقعية كنظـرية أو كحزمة من المفـاهيم النظرية ، انما تبدأ من كائن اجتماعى اسمه : الكاتب الواقعى . واذا كانت الواقعية قادرة على مقاربة المجتمع ، فانهـا قادرة بالضرورة على تحديد وضـع الكاتب ، وعلى تحديد خصائص الكاتب الواقعى . أو لنقل بشـكل آخر : تتضمن الواقعية ، فى مستوى الكتابة ، اشارتين : اشارة أولى تحـدد معنى الكتابة الواقعية نظريا ؛ واشارة ثانية تومىء الى القواعد الكتابية، التى اذا اخـذ بها الكاتب الواقعى ، استطاع أن يمارس دوره ككاتب واقعى . فلا تستطيع الواقعية أن تحقق ذاتهـا ، أى تستطن كجديد فى الكتابة ، الا اذا وعى الكاتب ، بشـكل صحيح ، معنى الواقعية . يتكاثر السـؤال اذن الى الأسئلة التالية : ما هو الكاتب ؟ ما هو الكاتب الواقعى ؟ ما هو معيـار الحقيقة فى الكتابة الواقعية ؟ يجيب «تـاب « فى الثقافة المصرية » عن الأسئلة بالشـكل التالى : « ان الأدب نتـاج اجتماعى ما فى ذلك ريب ، ...... ، ومن المسلم به اليـوم أن صـور الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكرى مستمدة من واقع المجتمع الذى نشأ فيه . وفضلا عن ذلك فعملية الكتابة والطباعة والنشر عملية اجتماعية لا يمكن تصـور قيامها بغير الناس ، الذين يكتب الأديب وينشر لهـم ويؤثر فيهم . ص : ٢٨ » . الأديب علاقة اجتماعية ، يتحدد بعمليـة اجتماعية عناصرها الكتابة والطبـاعة والنشر ، التى تنتج شيئا اسـمه الكتاب ، وترميه فى سوق ثقافى اجتماعى ، من أجل مستهلك خاص اسمه: القارىء . وهكذا يخضع الأدب الى عمليـة الانتاج والاستهلاك ، انـه علاقة اجتماعية فى جملة من العلاقات الاجتماعية ، أو كما يقول «بريشت» : **ممارسة فى جملة من الممارسات الاجتماعية . هذا هو وضع الأديب والأدب بشـكل عام . لكننا هنـا نواجه قانونا عاما يقـول : ان الاديب كمـا الأدب لا وجـود لهما بشـكل عام ، اذ انهما يرتبطان بالقوى الاجتماعية المتصارعة ، فينقسمان الى ادب واديب واقعيين ، وادب واديب«تقليديين»» اولهما يدافـع عن الجديد ، وثانيهما يكرس ما هـو قائم . ان ارتبـاط الأدب الواقعى بالجـديد الاجتماعى ، هو الذى يجعله يقـوم بانزياح**

مزدوج : انزياح معرفي ينزع الى انتـاج المعرفة الموضوعية ، وانزيـاح سياسي ينزع الى الوقوف الى جانب القـوى الاجتماعية الجديدة في عصر التحـرر الوطني .

يكون الأديب واقعيا حين ينتج أدبا كل العلاقات الاجتماعية المتصارعة: « والمسألة ليست عسيرة الحل اذا ادركنا أن هنـاك في كل مجتمع واقعـا أكبر يستمد وجوده من التطـور العـام للمجتمع في سياسته واقتصاده وفكره وفنه ، وهنـاك التجـربة الشخصية للكاتب ، وهي جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه . وكل كاتب لا يحـاول أن يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العـام هو بلا شك كاتب فقير .ص : ٣٧ » . انزياح الواقعية الأولى عن الأدب التقليدي هو اذن ابزياح معرفي يجعل الكتابة تبدأ بجملة المستويات الاجتماعية . الانزياح الآخر سياسي، أو لنقل : انه موقف متحزب ، يدافـع عن القوى الاجتماعية التي يساهم، أو لا يعترف بهـا ، الأدب التقليدي . يقـول الكتاب : « ولكن هـل صحيح أن مصر كلها على هذا الطراز ؟ ان هنـاك مصرا أخرى . مصر التي يعيش فيهـا ملايين من العمـال والفلاحين والطلبـة والموظفين يعملون في المصانع والحقـول والمعـامل والدواوين ، مصر التي بتصارع في ضميرها القلـق والأمل ، مصر التي حاربت في القتـال ومازالت تصارع دفاعا عن استقلالهـا وشرفها وحريتها . ص : ٣٠ ـ ٣١ » . تقـوم خصوصية الواقعية على وحـدة المعرفة والسياسة التي تنزع الى هـدم ثنائي البعد : هـدم الأدب القـديم وانتـاج أدب متحـزب ينتج آثارا سياسية تنزع الى هـدم الواقـع الاجتماعي القـديم الذي هو أساس الأدب القـديم . ان وحدة المعرفة والسياسة هي أساس المشروع التحويلي الذي تحمله الواقعية ، والذي يرتبط دائما بشكيلة اجتماعية ـ اقتصادية محددة ، أي بتشكيلة محـددة تاريخيا . وهـذا هو الأمر الذي يجعل الواقعية تقـول بـ : مكانية وزمانية العمل الأدبي، فالأدب لا يكون أدبا إلا حين ينتج معـرفة محددة مرتبطة بواقع كامل التحديد تاريخيا ، وهذا التحديد هو الذي يلقي الضوء كاملا على خصوصية الواقعية . ويمكن لنـا أن نقـول : لا تمايز الواقعية بين التجـربة الذاتية والتجارب الاجتماعية بل تمايز أولا بين الواقع الزائف والواقـع الصحيح ، وبين الوهم الذاتي والمعـرفة الأدبية ، وبين التجريد الاجتماعي الزائف والتجريد الاجتماعي المحدد . وعلى هذا ، فان الوقعية ، في معناها الصحيح ، لا تقسم الأدب الى أدب واقعي وأدب لا واقعي بدون تحديد، اذ أن قسمتها المضمرة هي : الأدب الصحيح والأدب الزائف ، والأدب الزائف يهرب من تحديد الواقع والتاريخ .

نصل الآن الى السؤال الثالث : ما هومعيار الحقيقة فى الأدب الواقعى ؟ قبل ان نجيب عن السؤال ، نستعيد بعض افكار كتاب « فى الثقافة المصرية » : « ولكن الحقيقة ان طبيعة الواقع ليست واضحة وضوحا مباشرا ، كما قد يبدو لأول وهلة ، وان كل فنان فى حاجة ان يبذل مجهودا فى تحليل تجاربه حتى يستطيع ان يرى الحياة على حقيقتها . ص ٣٨ » ، « انما الواجب ان يكون (الكاتب) ذا فهم متكامل للمجتمع المصرى كوحدة . ص : ٢٨ » ، « ان فى كل مجتمع واقعا اكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع ، فى سياسته واقتصاده وفكره وفنه . ص : ٣٧ » . يشير القول الأول الى ضرورة تجاوز المباشر العيانى الذى لا يعطى معرفة صحيحة . ويشير القول الثانى الى ضرورة فهم المجتمع فى كل علاقاته المتصارعة . ويشير القول الثالث بمزيد الى ان الأدبى لا ينقل الواقع المرئى بل ينتج بطريقته الخاصة الواقع الاجتماعى بعد تحليل وتركيب مستوياته الاجتماعية كلها سياسة واقتصادا وفكرا .

تدعو هذه الاقوال الى انتاج أدبى مرتبط بالحقيقة ، اى بالمعرفة الموضوعية . وقد يقول البعض ان اقحام مفهوم الحقيقة على الأدب عسف وتضييق . وقد يستشهد بـ « رولان بارت » وهو يمايز بين الحقيقى والصحيح ، او بـ « آلتوسر » وهو يكتب عن حقيقة لا ضمان كامل لها . ان هذا القول أو ذاك لا يمثلان صحة السؤال ، فالأدب ليس لعبا خالصا او مجرد استراحة للخيال ، انه شكل من المعرفة ، والمعرفة تطرح سؤال الحقيقة ، وان تميزت . ولهذا نقول : الأدب الواقعى ينتج معرفة يبرهن التاريخ عن خطئها او صوابها . وقد نسأل هنا : هل يلتقى الأدب بالتاريخ ، ونعطى اجابة ايجابية . ويمكن لهذه الاجابة ان تأخذ الشكل التالى : تتجلى الحقيقة الأدبية حين تتفق المعرفة الأدبية التى تنتجها ايديولوجيا جمالية محددة بايديولوجيا عامة مع المعرفة التاريخية . معنى هذا ان الادب يلتقى التاريخ فى حقل المعرفة الموضوعية ، التى تتضمن التاريخ والأدب . اذ ان الأدب لا يقوم ولا يتعرف الا داخل التاريخ . ان هذه النتيجة اساسية لسببين : اولهما : ان الحقيقة الأدبية لا تتمثل فى علاقات التطابق او الانعكاس القائمة بين الواقع الاجتماعى والعمل الأدبى بل فى لقاء المعرفة الأدبية التى تنتجها علاقات العمل الأدبى المرتبط بمجتمع محدد مع المعرفة التاريخية المرتبطة بهذا المجتمع . اما السبب الثانى : فهو تكاثر الأعمال التى تنتمى وهما الى الواقعية ، والتى تجعل من الواقعية مجرد شكلية ساذجة تختزل الواقع الى قوتين مجردتين يربطهما « بطل ايجابى » يفضى صراعه دائما الى نهاية متفائلة . ان ما ينقص هذه الأعمال المدعاة خطأ بالواقعية هو خصوصية الشرط الاجتماعى ومعرفة الزمان والمكان ، اى ينقصها معرفة الانتقال من

الذهنى الى الواقعى ، ومن العـــام الى الخاص ، ومن الفراغ المجـــــرد الى التحديد الموضوعى .

وظيفة الكتابة الواقعيـــة :

نصل الآن الى وظيفة الكتابة الواقعية . تنتج هذه الوظيفة عن خصائص الواقعية ، التى ترصد التحـــويل فى وحدة المعرفة والسياسة، وتدعو الى التحويل فى موقف متحزب ، وتبنى الموقف الأخير على ضرورة موضوعية . يقول كتاب العـــالم وأنيس ، « لا يكفى أن يكون فهم الأديب متكاملا ، وانما ينبغى أن يكون متطـــورا كذلك . هذه هى النظرة الوحيدة التى تحترم حيـــاة الانســان وتؤمن بمستقبله ، وهى نظـــرة تجعل من صناعة الأدب رسـالة ، ومن الأديب رسولا مسؤولا . ص : ٣٢ » ، « وقد عجز كثير من الكتاب فى العصر الحديث أن ينكروا دور الأدب فى السلوك الانسانى وتأثيره على الناس . ص : ٣٩ » . ان القـــول بوظيفة الكتابة ليس امرا جديدا ابـــدا ، فالجديد هـــو المنهج الذى تتكىء الوظيفة عليه. فقد اعترفت اقـــدم المجتمعات بـــ « سلطان العارف » ، ولم تكن هـــذه السلطة الا وظيفته الاجتماعية ، التى يتفرد فى القيـــام بهـــا ، ولا يتـــوم بها غيره . وكذا الأمر فى «ادب التصـور» الذى يربط التأديب بـــ «الامارة». كما لعب المثقف دورا أســاسيا فى المجتمعات الطبقية موحـــدا بين الادارة وانتاج الأيديولوجيا الطبقية التى تسـوغ وتبرر العلاقات القائمة وتعمـــل من أجل تجديدها الى ما لا نهـــاية . فى هذه الأحـــوال كلها كان مرجـــع الكاتب هو السلطة وكانت للكتابة وظيفة اجتماعية . ان جـــديد معنى الوظيفة فى الواقعية يظهر فى اختـــلاف المرجع الذى به تبدأ والمرجـــع الذى اليه تنتهى . فهى تبدأ بالواقـــع الموضوعى وتنتهى الى القـــوى الاجتماعية التى تحمل مشروع التحرر الفعلى ، أى أن وظيفة الواقعيـــة تتوسد موضوعية ثنائية البعد : موضوعية فى المقاربة (الواقع) وموضوعية فى الأثر (التوجه الى القوى الصاعدة تاريخيـــا) .

تستطن وظيفة الكتابة الواقعية فى معانيها كلهـــا فى ربطها الكتابة بمشروع التحرر الاجتماعى فى شرط تاريخى محدد ، ويتسم شرطنا العربى بشىء محدد هو : التبعية سياسة واقتصادا وثقافة ، التى تولد بتـــــكل مباشر شيئا آخر اسمه : القمع الاجتماعى . وفى ديالكتيك التبعية والقمع يتحقق تمركز سلطة الدولة وتضخمها الاخطبوطى وتهميش المجتمع المدنى وكسر الوحدة الوطنية وتفكك العلاقات الاجتماعية ، حتى أصبح تهميش المجتمع المدنى وتدميره شرطا أســاسيا لبقاء السلطات الحاكمة . فى هـــذا الشرط العربى ، تدور العملية الأدبية كملاقة فى الصراع القـــائم بين

المجتمع المدنى والسلطة السياسية ، وتنقسم وظيفة الكتابة : كتابة تسعف السلطة وكتابة مختلفة تتكون فى نضال الطبقات الشعبية ، وهذه الكتابة المختلفة هى الواقعية . وبقراءة سمات الوضع العربى الراهن نقرأ وظيفة الواقعية فى شروط عملية التحرر الوطنى : الدفاع عن حرية الانسان ، محاربة الفكر الاظلامى ، الدفاع عن الهوية الوطنية ، الدعوة الى الوحدة الوطنية ، استنهاض العقل ودوره ، ربط الحاضر بالماضى، الكشف عن الوجه الاستعمارى ، تمجيد الانسان فكرا وطاقة وفعلا . تعلن هذه السمات ان اختلاف الواقعية عن غيرها من المناهج الكتابية **لا يقوم على اختلاف فى التكنيك او فى تصورات الشكل . كل ما فى الأمر ان الواقعية انتاج ادبى محدد ، فالانتاج بشكل عام لا وجود له ، والواقعية تمارس دورها فى نمط انتاج محدد . سمته التبعية ، فتعطى ادبا يرفض الوضع القائم ويفتش عن منهج فى الحياة جديد . الواقع ، اذن ، يسبق الكتابة ، والوظيفة تسبق الشكل ، والشكل الفنى الجديد يتغير بتغير الوظيفة الاجتماعية ، فكان الدعوة الى الحرية فى اطار الواقعية ، بمعناها الدقيق ، هى دعوة الى : « علم جمال جديد » .**

الواقعية : مقاربة نقدية :

كل جديد يحمل ضوابط زمانه ، وهكذا كان حال : « فى الثقافة المصرية » . كان مرهونا بلغة زمانه ، وبحدود النظرية التى يستند اليها . رسم ملامح الواقعية كما كانت تبدو ، او كما كان يعتقد ، فجاءت ناقصة او غائمة . ولولا فسحة الزمان التى تفصلنا عن ميلاد الكتاب لما ظهر النقص ولا بدا الغمام . تتجلى حدود الكتاب فى جملة مفاهيم : الأدب كنتاج اجتماعى ، نظرية الانعكاس ، مفهوم النقد ، الأدب والأيديولوجيا . الأدب والسياسة ، .... لن نقارب هنا كل هذه المفاهيم ، سنكتفى ببعض الأسئلة حول مفهوم الواقعية .

الواقعية ومرجع الكتابة :

يقول الكتاب : « وبالاختصار هناك شعب باسره يضطرب بالحياة والقلق والتطلع الى المستقبل . ومثل هذه الحياة ، مثل هذه الملايين من ابناء الشعب تستطيع ان تزود الفنان بمادة حية لفنه لو شاء هو ان يختار . ص : ٣١ » . ويقول ايضا : « لماذا لم يحقق الأدب المصرى كل ما كان يرجوه الناس من تعبير عن وجدانياتهم وعواطفهم ؟ . ص: ٣٦ ». اذا نظرنا الى هذين القولين ، نكاد نعتقد ، ان الواقعية تبدا بالانسان المباشر و تنقل عواطفه وتترجم قلقه وتعكس تطلعه ، فكأنها تنظر الى الانسان وتكتب ، وتتطلع الى عواطفه وترسم ، اى انها تتكون كعلاقة

مستقيمة بين القلم وموضوع الكتابة . تبدو الواقعية صورة مباشرة لما هو قائم ، او علاقة آنية بين الكاتب والمكتوب . ومع ان الكتاب يؤكد على ضرورة الفهم المتكامل لما هو قائم ، فان هذا لا يبدل من الأمر شيئا ، لأن سؤالنا يظل غائبا أو ناقص الوضوح . السؤال هو : كيف يتحدد مرجع الكتابة؟او:من أين يبدأ الكاتب الواقعي كي ينتج كتابة واقعية تلتقي بقارىء محدد ؟ يشير الكتاب الى حياة الناس ، لكن هذه هي اطروحة اولى لا يكتمل الا باطروحة ثانية . تتضمن الكتابة مرجعا موضوعيا ثنائي البعد : حياة الناس اى الواقع الاجتماعي وشكل الكتابة القائم الذى ينقل بشكل متميز هذه الحياة .لكن كتابنا يؤكد على بعد واحد وينسى البعد الثاني . فالأدب لا يعكس الواقع فقط بل يعكس فى بنيته أيضا شكل المعايير الجمالية المحددة ايديولوجيا والقائمة فى هذا الواقع المحدد تاريخيا بدوره . ويتكون الأدب الواقعي فى حقل اجتماعي محدد ذى ممارسات ايديولوجية ـ جمالية محددة . ان الأمر الذى ينساه الكتاب هو : شروط انتاج العمل الادبي ، وشكل العلاقة بين الأدب الواقعي واشكال الأدب الأخرى القائمة فى المجتمع . والسؤال هنا : اذا كانت حياة الناس هي مادة الأدب الواقعي ، فمن أين يستعير هذا الأدب أدواته الفنية ؟ او : اذا كان الادب الواقعي يعتمد الواقع الموضوعي مرجعا ، فما هي المواد الأدبية الواقعية التى يعتمدها الأدب الواقعي فى بناء عمليته الأدبية ؟ يدور السؤال فى شكليه حول موضوع التحويل الشامل الذى ينزع اليه الأدب الواقعي ، اذ انه يسعى الى تحويل الواقع فى علاقاته المتعددة ، ومن بينها العلاقات الأدبية . يقف كتاب « فى الثقافة المصرية » أمام هذه النقطة صامتا ، ويكتفى بمرجع وحيد غامض : «التعبير عن عواطف الناس وتطلعاتهم. . .» . لكننا نعلم أن الكتابة لا تتحدد الا فى تاريخ الكتابة ، فى سيرورة تحولات الكتابة ، ودور الحاضر هو اعادة طرح الاسئلة وتبديل العلاقات ، أى أن الكتابة تبدأ بمواد كتابية قائمة وتعيد ترتيب علاقاتها ، فالكتابة التى تبدأ بجديد مطلق لا وجود لها. الواقعية انتاج جديد للمكتوب والشفهي القائمين ، ولكن من وجهة نظر التحولات الاجتماعية الجديدة . أنها مداخلة فى الحقل الأدبي القائم ، تقرأ معاييره الجمالية ـ الايديولوجية، وتبنيها بشكل جديد ، بحيث تنزاح هذه المعايير عن وضعها القديم وتأخذ دلالة جديدة . وسعى الواقعية الى تدمير دلالة المعايير الجمالية القديمة، هو الذى يعطى الأشكال امكانيات لامتناهية ، وهو الذى يخلق الأشكال الجديدة ، ويقيم علاقة جديدة بين العمل الأدبي والقارىء ، بعد أن ينقلها الشكل الى وضع جديد، وما ابتكار الأشكال وتجريبها والدعوة الى « علم جمال شعبي ـ غرامشي » الا اثرا للشكل الجديد الذى يعيد صياغة مواد قائمة فى الحاضر أو موروثة من الماضي .

يتضمن : « في الثقافة المصرية » دعوة الى عمل سياسي جديد (الواقعية في السياسة) ويماثل الأدبي الجديد بالسياسي الجديد ، وينسى ان جديد الادب الكامل لا وجود له . ولهذا يدعو الى الواقعية ولا يشير الى مقدمات الواقعية ، او لا يشير الى التاريخ الأدبي الذي يمكن الركون اليه ، والذي يتضمن مواد واقعية أولية ترتبط بتاريخ اجتماعي محدد . ويمكن لنا ان نشير ، هنا ، وبشكل سريع ، الى العلاقة بين الحاضر الادبي والموروث الادبي . ان علاقة كهذه لا تقوم بين زمنين مجردين ، يستمر احدهما في الآخر ، أو يخضع احدهما للآخر بشكل تعسفي أو انتقائي ، بل تستقيم بفضل علاقة ثالثة هي : الوظيفة الاجتماعية لاستعادة الماضي من وجهة نظر الحاضر ، التي تجعل الكتابة ، رغم تناقضاتها ، سلسلة لا تنقطع ، وتجعل القراءة ايضا سلسلة بلا انقطاع، اذ لا يمكن مخاطبة القارىء الا برموز يعرفها .

تتكون كل كتابة اجتماعية في نسق كتابي محدد ، يتضمن أشكالا من الكتابة ذات مقاربات ونزوعات ومراجع مختلفة . وهذا النسق ذو تاريخ ، يرتبط الحاضر فيه بالماضي ، ويرتبط الحاضر فيه بالمستقبل ، علما ان هذا الارتباط مشروط بشكل التحولات الاجتماعية . وبالتالي ، فان كل جديد كتابي لا يمكن أن يحقق وظيفته الاجتماعية الا اذا كان علاقة في النسق ، فجديد الكتابة ، اذن ، هو تجديد في نسق معطى وحاضر وذي تاريخ . وبهذا المعنى ، فان الكتابة الواقعية لا تستطيع ان تحقق دورتها الاجتماعية في الارسال والاستقبال ، الا اذا كانت علاقة في النسق ، تدرس وضع القارىء ومعاييره الفنية وموروثه الادبي ، بحيث يجيء تجديدها تجديدا داخل النسق لا خارجه. ان الكتابة في اشكالها كلها، لا تنتج معرفة، ولا تتكون ككتابة ، الا اذا انطلقت من الكلية الاجتماعية ذات الأزمنة المختلفة ، اقتصادية وسياسية وايديولوجية ، ودرست كل زمن من هذه الأزمنة ، واثر كل منها على غيرها ، وعرفت كل زمن في خصوصيته النسبية وفي شكل ارتباطه مع غيره من الأزمنة . اذا كان الأمر كذلك ، وهو كذلك ، فان انتاج كتابة واقعية يستدعي : دراسة الزمن الاجتماعي الأدبي ، ودراسة الأزمنة الاجتماعية الأخرى ، واخضاع هذه الأزمنة الى الزمن السياسي ، اي الى شكل الصراع الاجتماعي القائم في شرط تاريخي محدد . وفي هذه الدراسة يلتقي الزمن الأدبي بغيره من الأزمنة ، ويقرأ التاريخ الفعلي ويكتبه ، أو تلتقي السلسلة الأدبية مع السلاسل التاريخية الأخرى ، على حد تعبير ياكبسن ، وتينيانف . (١٠) نؤكد بعد هذا التحديد على امرين : اولهما : أن وصول كتابة جديدة لا يتم الا بالبدء بتاريخ كتابي قائم ، يعيد الصراع الاجتماعي الشامل ، ترتيب علاقاته وبنائها بشكل جديد . وثانيهما : أن انتاج كتابة جديدة هو محصلة لعمل

بحثى ، استقصائى ، او هو باختصار شكل من البحث العلمى ، يدرس تاريخ القراءة والكتابة ، وتاريخ الارسال والاستقبال ، من اجل انتاج ممارسة ادبية جديدة وشكل جديد من الاستقبال والتلقى . وبهذا المعنى ، فان الواقعية لا تترجم احوال الناس فقط ، بل تترجم احوالا اخرى ايضا . انها تبدأ بكل المستويات الاجتماعية ، وتنتج ادبا لقارىء تعرفه المعرفة كلها . لا تبدأ بالأفراد ، فالبدء عندها هو التاريخ ، الذى اعطى الأفراد لغة ومعايير وتصورات ، والبدء عندها ايضا هو تحويل اللغة والمعايير والتصورات ، أى انتاج تاريخ جديد ، علما أن الجديد المطلق لا وجود له .

الكتابة : الوعى ام الممارسة :

المفهوم الثانى الذى يثير فى شكل صياغته بعض الأسئلة هو : وعى الاديب . يبدو الوعى ، او الادراك ، او الفهم اساسا لكل كتابة صحيحة ، شأنه فى ذلك شأن الخبرة الاجتماعية التى توسع من افق الكتابة او تضيق عليها . ماذا يقول الكتاب ؟ : « من هنا تبدو اهمية الوعى لكل كاتب وفنان . فبدون هذا يصبح ميسورا ان يخلط الأديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة . ص : ٣٧ » . ويقول فى مكان آخر : « هل ادرك توفيق الحكيم ان هذا الواقع ليس جامدا ولا ساكنا وانما هو متغير متطور ؟ هل مهم قوى الريف والمجتمع التى كانت تبشر من ذلك الحين بالقضاء على هذه الاوضاع المفزعة ؟ ص : ٣٢ » . ويقول ايضا : « من المعترف به أن احسان يتناول فى قصصه الواقع ، لكنه رغم ذلك ليس من انصار المدرسة الواقعية ، لأن الواقع الذى يتناوله محدود ، وهو بمثابة خبرة بشرية ضيقة . ص : ٣١ » . وينطبق هذا ايضا على مورياك : « فآفة ادب مورياك هو ضيقه فى حقل التجربة البشرية . ص : ٢٩ » . تقارن هذه الأقوال فى منطقها الظاهر او المستتر بين ادباء ذوى انتماءات اجتماعية مختلفة واديب مجرد مفترض سمته الوعى الكامل والادراك المتسق والخبرة الكافية . وكأن حدود الوعى والادراك هى سبيل الكتابة الصحيحة ، وكأن اتساع الخبرة او ضيقها هو الطريق الى الواقعية او الى اللاواقعية . لكننا نعتقد أن الكتابة الواقعية لا تنبثق من مدار الوعى . وأن الوعى كما الانسان محصلة لجملة من العلاقات الاجتماعية .

ان ربط الواقعية بمسالة الوعى يفرض علينا ان نعود الى بعض المبادىء الأولى التى تحدد معنى الكتابة والانسان ، والتى يمكن تلخيصها بالشكل التالى : ١ ــ الانسان محصلة لجملة من العلاقات الاجتماعية ، ٢ ــ الأدب علاقة اجتماعية فى جملة من العلاقات الاجتماعية ، ٣ ــ الكتابة

ممارسة انتاج تنهض على مواد اجتماعية . الادب الواقعى لا يصدر عن الوعى ، والاديب لا يتحدد بالوعى والقلم ، فالأديب كما وعيه اثر لشكل محدد من الممارسات الاجتماعية ، اى ان الاديب لا يكتب الا ممارسته المحددة اجتماعيا . وهذه الممارسة هى التى تعيد صياغة الوعى والخبرة والادراك ، ولا يستطيع الوعى ان يخالف ممارسته ، وان فعل فان ممارسته ستشى بخديعته وكذبه . المسألة اذن ليست مسألة وعى بل هى مسألة واقع اجتماعى محدد يفرض على الاديب ممارسة محددة ، واختلاف الواقع والممارسات هو اساس الاختلاف بين المقاربات الكتابية وبين الواقعية وغيرها من المدارس الأدبية . ولهذا فان مورياك لن يكون الا ما كانه ، وهذا حال احسان عبد القدوس او توفيق الحكيم . لا يعنى هذا مطلقا اننا نساوى بين الأديب وطبقته ، انما نقول فقط : ان الأديب حصيلة لجملة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية والفنية ، وشكل هذه الممارسات هو الذى يفرض شكل الوعى والثقافة ، وكتابته هى احد اشكال الممارسات الأخرى ، تنفعل فيها وتنفعل بها . من اجل ايضاح هذا نستعيد قول « بريشت » : « لا يكون الكاتب واقعيا فى الكتابة الا اذا كان واقعيا خارج الكتابة ايضا » . معنى ذلك أن الكتابة الواقعية ترتبط بممارسات اجتماعية واقعية . وبدون هذه الممارسات تسقط الكتابة فى المثالية ، حتى لو اراد « الوعى الذاتى » أن يكون واقعيا . فالأديب لا يكتب ما يظن انه كتبه ، بل يكتب ما تأمر به ممارسته. ان الاخذ بمفهوم الممارسة بالمعنى الشامل يسقط اسطورة الوعى المستقل ، واسطورة ان الوعى المحسوب هو ضامن الكتابة الواقعية ، كما يهدم الوهم القائل بأن الأديب هو سيد نفسه وحاكم اسلوبه وصانع رؤيته . حتى يصبح هذا الأمر واضحا ينبغى التأكيد على الحقيقة التالى: كل ممارسة ، مهما كان شكلها ، هى فعل تحويلى ، تنقل موضوع الممارسة كيفيا من حال الى حال . ومادمنا نتحدث بالوعى فى علاقته بالممارسة ، يمكن أن نقول : ان جملة الممارسات الاجتماعيه تخضع الوعى الى تحويل مستمر ، وتنقله من وضع الى وضع ، حتى لا يكاد يتعرف الا كسيرورة مستمرة بدايتها ونهايتها الممارسات الاجتماعية ؛ والكتابة ممارسة اجتماعية .

فى هذه الحدود ، فان الوعى لا يقذف بنفسه على الورق : فتبدو الكتابة اثرا مستقيما له ، فالكتابة ، كما قلنا ، ممارسة ، اى فعل لا يتحقق الا بواسطة جهد معين ، ينقل « تصورات الوعى » من وضع كيفى الى آخر . ولهذا يبدو « المنتوج الكتابى » فى شكله الأخير ، اكثر خصبا واتساعا من الوعى الذى صدر عنه . وكثيرا ما يعجز هذا الوعى عن معرفة المنتوج الجديد بشكل صحيح . ان المسافة بين الوعى والانتاج

المتحقق تقاس بحجم الجهد المبذول وبشكل الادوات المستعملة والخبرات المتراكمة والمعارف المستعملة من اجل تحقيق انتاج محدد . وبهــذا المعنى فان المنتوج لا يعكس الوعى ، ولا يكون صورة مباشرة له ، انمــا يعكس جملة التحولات التى تمت من اجل الوصول اليه ، والتى لا يستطيع الوعى، بســبب تعقدها ، ان يسيطر عليها ســيطرة كاملة : او ان يتعرف على عناصرها كلها . بشكل آخر : لمــا كانت الممارسة تحويلا ، وكان الوعى اثرا للممارسة ، فان تحقيق انتاج كتابى ، اى ممارسة كتابية ، يؤدى الى تحويل الوعى بشكل يصبح فيه الانتاج الجديد موضوعا لنشــاط الوعى الذى يتعرف على بعض جوانب العمــل ، لا اكثر . مع ذلك فان الوعى يعتقد انه يتعرف على جميع عناصر العملية الانتاجية ، وهذا الوهم هــو الذى يجعله يعتقد انه الأساس الوحيد للموضوع الذى تم انتاجه (١١) .

تدور الكتابة اذن فى عملية معقدة اساسها التحويل ، حيث يتحــول الوعى فى علاقاته بعملية الانتاج . لكن هذا لا يعنى مطلقا ان الوعى هو المــادة التى يجرى تحويلها ، فما يجرى تحويله هو مادة اجتماعيــة ، مشخصة ، خضعت الى تحويل سابق ، وســتخضع الى تحويل لاحق . ويتم هذا التحويل بأدوات اجتماعية . التحويل ، اذن ، سيرورة مفتوحة، وهى أساس كل انتاج ، بما فيه الانتــاج الادبى . يقول « آلتوسير » : « ان اللحظة (او العنصر) المحددة للسيرورة فى كــل ممارســة ، هى ليست المــادة الأولية ، ولا المنتوج ، ولــكن الممارسة بالمعنى الضــيق للكلمة : لحظة عمل التحويل نفسه ، والتى تستعمل ، فى بنية متميزة ، بشرا وادوات ومنهجا تقنيا من أجل استعمال الأداة » (١٢) . وكما نرى، فان التحويل يســتدعى موادا اولية ومناهج تقنيــة وادوات ، اى انه لا يصدر عن الوعى ، ولا يتشكل فيه .

ملاحظة اخيرة : ان القبول بالوعى الصحيح يقود الى قبول الوعى الزائف ، وعندها ينقسم المجتمع الى وعى صحيح ووعى زائف لا اكثر ، ويصبح اصــلاح الوعى هو الطريق الى حل التناقضــات الاجتماعية . ان الركون الى هذه الثنائية المثالية تجعل الفكر اساسا للواقع ، وتبالغ فى دور الوعى والمعرفة ، فتنحسر السياسة او تتراجع ، وتبــدو المعرفة بديلا عن الفعل العملى . يستبدل هــذا الموقف المثالى مفهــوم النضــال المــادى بمفهوم الحقيقة النظرى ، ويجعل الصراع الاجتماعى كله مجرد صراع نظرى . فكان هذا التصور يقول : ان المعرفة تلغى الايديولوجيــا وتوحد الطبقات ، وتجعل من العارف حاكما .

الواقعية والمعيــارية :

« وفى الأدب يتساءل الناس كذلك : لمــاذا لم يحقق الأدب المصرى الحديث كل ما كان يرجوه الناس ...... ؟ ولمــاذا لا يرى الناس ـــ غالبا

حياتهم فى مرآة الأدب الحديث ..... واجاب ثوار الادب : لأن كتابنا لم يعرفوا الواقعية فى الكتابة الادبية . ص : ٣٥ ــ ٣٦ » . يثير جواب ثوار الادب مسألتين : مسألة المعيار الوحيد اولا ، ومسألة مرجع المعيار ثانيا ، تتجلى المسألة الاولى فى تثبيت مرجع وحيد للأدب هو الواقعية كما يمليها الاجتهاد النظرى ، فالأدب الصحيح هو الواقعى ، والواقعية هى المدرسة الأدبية التى تفارق بين ما كان صحيحا وخاطئا . تتضمن هذه النظرة تضييقا واضحا فى المحاسبة يصل الى درجة الاختزال ، ونزعة ادارية او قيادية ، تحد من حرية الادب ، وتقود ، غالبا ، الى دراسة العمل الأدبى من خارجه فقط ، اذ انها تقرأ فى العمل الأدبى مدى امتثاله للمعيار المحدد الموجود مسبقا او مدى انزياحه عنه . وقد نلمح هنا شيئا من سلطوية مضمرة تقيد العمل الادبى ، وترجع الكتابة الى علاقتين تخضع احدهما للاخرى : مثال مكتوب يملى الاوامر وعمل ادبى لا يتم قبوله الا اذا امتثل للمثل الذى يسبقه باستمرار . ان نسبية المعرفة وتجدد الممارسات الاجتماعية وضرورة النزوعات المختلفة فى الحقل الواحد تنكر احادية المعيار . وتأمر بمعيار يتضمن التعددية ويبتعد عن القول الواحد . (١٣) .

اذا كانت المسألة الأولى تثير موضوع حرية الأدب . فان المسألة الثانية ترتبط بسؤال معرفى : موضوعية الكتابة وعلاقة الأدب بالواقع . يقول الكتاب : ان الأدب لم يعبر عما يرجوه الناس لأن الأدباء لم يعرفوا الواقعية . ان تعليلا كهذا يخلق اشكالا جديدا فى اللحظة التى يحل فيها اشكالا قديما . لا تبدأ الكتابة الواقعية بالنظرية الواقعية . انما تبدأ من واقع محدد ، يجعل النظرية غالبا تعدل من وضعها على ضوء الكتابة الجديدة . ان الركون الى النظرية فقط ، والتعامل معها كوصفة جاهزة، يجعل من الواقعية نزعة شكلية ، ويفتح الطريق أمام ركام من الأدب الواقعى الزائف ، الذى توهم ، أو يتوهم ، انه يمكن اختزال أى واقع بثلاث مقولات رشيدة ، هى : الصراع الاجتماعى بين طبقتين واضحتين . البطل الايجابى نموذجا للخير ، والنهاية المتفائلة التى تعد بانتصار قريب. ان هذه المقولات كونية ومجردة . ولا تستقيم الا اذا تميزت ، اى عرفت حدود التطور التاريخى للمجتمع ، وبدون هذا التمييز ، يصبح الأدب الواقعى زائفا ، اى يكتب عن واقع لا وجود له . ان البدء بالواقعية كنظرية عامة يعطى ركاما متعدد الوجوه ، بل يهدم اسس الواقعية : بجعل النظرية تسبق الواقع ، والعام يسبق الخاص ، والوهم يسبق التخييل . وينفسح الطريق واسعا أمام شكلية صماء تلغى معنى الشكل وضرورة المعرفة ووضع القارىء ، مستبدلة الواقع الفعلى بمعرفة مدرسية بدايتها اقوال الكتب ونهايتها القوانين النظرية المجردة . فالشكل المادى يبدأ بقارىء ذى تاريخ اجتماعى ــ جمالى محدد ، والتخييل هو البحث عن مادة تبنى تجربة اجتماعية فنيا بمواد فنية تنتمى الى تاريخ

هذه التجربة الاجتماعية . بهذا المعنى ، فان الواقعية تكتب عن ما يتكون ويتحول فى شرط اجتماعى محدد ، بدون ان تكون بداية لأى تكوين ؛ لأن النظرية لا تسبق الممارسة ابدا .

ان مفهوم المرجع ، فى شكليه ، قد يؤدى ، فى شروط معنية ، الى واقعية معيارية ، لا تلتقى بالمعرفة الموضوعية ، اذ ان المعيارية تجعل الحقيقة تختلف باختلاف من يتعامل معها . وفى الحال الذى نشير اليه ، تتقيد الحقيقة الموضـــوعية بقيود المعيار الاحادى البعد فى كل دلالته . وفى هذا القيد يضيق مكان الممارسة الاجتماعية كمعيار موضوعى لتحنيتة. وقد ينهض المرجع الاحادى ، احيانا ، على مفهوم فضفاض للســـاسة ، فيغرق بها المستويات الاجتماعية كلها . بدون ان يقوم بتحديد دقيق لشكل الصراع الســـياسى فى كل مستوى من تلك المســـتويات ، فينسى مفهوم الصراع الســـياسى فى الأدب فى كل دلالاته ، ويختزل الصراع الى صراع مضامين مباشرة ، وعندها يصبح الأدب مجرد اداة نفعية لخدمة الغرض الســـياسى اليومى ، علما ان الصراع فى حقل الادب يتضـــمن الاشكال والمعايير واشكال الانتاج والاستقبال والارسال والايصال .

ان معيار واقعية الأدب ، هو من اكثر اسئلة : « فى الثقافة المصرية » تعقيدا . ويرجع ذلك أولا الى النظرية القلقة التى صدر عنها المعيار ، والتى كانت تتلمس طريقها بحذر ، او تبحث عن معيار ادبى فوق ارضية نظرية لم يتم التعرف عليها تماما ، بالاضافة الى اختلاط النظرى والسياسى بدون تحـديد دقيق ، وتحويل النظرى ، أحيانا ، الى شعار ايديولوجى يومى ، يرى النظرية فى آثارها الســـياسية المباشرة واليوميـــة ، لا فى موضوعيتها الدقيقة . لننظره الى الأمثلة التالية :

— « من المسلم به ، ان الأيام ليست رواية بالمعنى الفنى المفهوم ، وربما اضـــفنا « يوميات نائب فى الأرياف » كذلك الى « الأيام » فى هـــذا المجال . فالصياغة اللازمة للرواية بمفهومها الحـــديث تنقص الكتابين ، فهما اقرب الى الحكاية منهمـــا الى الرواية بمعناها الحديث NOVEL ص : ١٤٧ » .

— انها (اى الأيام) لا تحمل معالم الرواية من الناحية الفنية فى قليل او كثير ، ولكنها تحمل المستقبل الذى يتطلع اليـــه الكثيرون من المثقفين. ص : ١٤٨ » .

— « ان من المهم ان نؤكد ان نجيب محفوظ هـــو كاتب البرجوازية الصغيرة ، وليس المعبر عن القـــوى الاجتماعية الجديدة : اعنى الطبقة

العـــاملة . ولكننا نظلمه ولا ننصف انفسنا اذا لم نؤكد كذلك انه روائى مصرى قدير . ص : ١٥٤ » .

ــ « وحتى فى « زقاق المدق » هذا الحى الشعبى الأصيل ، لـــم يقدم لنـــا نجيب محفـــــوظ شخصية واحـــدة من شخصيات الطبقـــة العـــاملة المصرية ، على كثرتها . ص : ١٥٦ » .

ــ « ان الشرقاوى يحـــرك ابطاله فى حـــدود فهمه للحـــــركة الاجتماعية المصرية ، انه لا يفرض عليهم تفكيره الحالى ... انه يربطهم بشكل ما فى خيط الحـــركة الصاعدة للتاريخ . ص : ١٩٠ » .

تكشف هذه الأمثلة عن حـــدود الجديد الذى دعت اليه : «فى الثقافة المصرية » ، والتى كانت تنقد القـــديم السلبى ، بـــدون أن تصـــل الى مستوى النظرية المتكاملة . فحين يقترب الكتاب من « الأيام » و «يوميات نائب فى الأرياف » ، يكاد أن يقـــول : ان معيـــار الرواية الفنى هـــو الرواية الأوربية . لكننا نعلم الآن أن الرواية ، كجنس ادبى ، هى اثـــر لجملة تحولات اجتماعية مرتبطة بتشكيلة اجتماعية ــ اقتصادية محددة ، وبالتالى فان الرواية المصرية لن تجد معيـــارها الفنى الا فى شكل الصراع السياسى الذى يواجه التبعية ويؤكد على الخصوصية الوطنية . وحين يحـــاكم الكتاب « الأيـــام » يرجـــع نجـــاحه الى كلمـــة المستقبل التى يحملها . وحكم كهذا هو حـــكم اخلاقى ــ تبشيرى اولا . ان قيمـــة كتاب طه حسين تكمن فى موقفه النقـــدى للواقـــع الاجتماعى ، هذا النقـــد الذى لم يكن مسيطرا فى تلك الفترة.اى ان قيمة كتاب طه حسين لا نتكشف الا بمدى خروجه عن النسق الكتابى المسيطر فى زمانه،عن علاقات الاختلاف التى تميزه عن غيره . أما حين نصل الى نجيب محفوظ ، فان كتاب «فى الثقافة المصرية » يستعمل معيارا ذاتيا : انه يساوى بين الكاتب وطبقته ، اوبين وعى الكاتب ووعى طبقته ، وهذه المساواة غير صحيحة ، لأنهـــا تعتقد ان الكاتب لا يعبر الا عن طبقته ، فان اقترب من طبقة أخرى . وهـــو فرض مستحيل بالنسبة الى الكتاب ، تعثر وسقط . يقع الكتاب هنـــا فى مقـــولة : الجوهر المثالية ، فهو يجعل الطبقات جواهرا مغلقـــة ، علمـــا أن الوعى الطبقى ، وتمايز الطبقات ، وميزان القوى الســـياسى والايديولوجى بينها ، شروط بشكل الصراع السياسى ، فالطبقة لا تتعرف بمفهومها المجـــرد بل بوعيها الذاتى المرتبط بممارسة سياسية محددة . ان هيمنة طبقة وخضوع أخرى الى درجـــة الالغـــاء الذاتى مشروط

بشكل المعركة السياسية بينهما . سؤال آخر : اذا كان الكاتب يساوي طبقته فهل يعني أن المعرفة التي ينتجها طبقية تماما بشكل يلغي منها اي اثر موضوعي ؟ وهل معيار المعرفة هو الطبقة ام الممارسة ؟ وكيف نفسر وضع بلزاك الشهير ؟ وهل المعرفة معيارية ام موضوعية ؟ وهل الطبقة العاملة هي قوة سياسية ومرجع معرفي ايضا ؟ تحتاج جملة هذه الأسئلة الى معالجة طويلة تشرح علاقات السياسة بالنظرية .

ويمكن أن نواجه نفس الاشكال النظري حين نصل الى « الشرقاوي الذي يربط الشخصيات بخيط الحركة الصاعده للتاريخ » . فلمح هنا من جديد آثار فكر تبشيري يلغي الحاضر القائم باسم مستقبل مرغوب . وهذا الفكر هو احد صور النزعة الغائية ، التي ترى التاريخ تقدما مستمرا ، وترى في المعرفة مرآة توازي مسار التاريخ أكثر مما تتلقى به فعلا . والسؤال هنا : هل تتم كتابة الحاضر من وجهة نظر المستقبل المرغوب ، وعندها تصبح الكتابة تبشيرا ، أم أنها تشير الى ملامح المستقبل من وجهة نظر الصراع السياسي القائم في الحاضر . وعندها لا يصبح الأدب تبشيريا بالضرورة ؟ ان مرجع الكتابة هو الحاضر المعاش في كل مستوياته المحددة ، اي ان الكتابة لا تتحدد بالتفاؤل أو بالتشاؤم بل بالمقاربة الموضوعية . ان التاريخ لا يتقدم بشكل مستقيم ، وقد يكون التشاؤم احيانا اثرا أو نتيجة لمعرفة موضوعية .

ان الواقعية مقولة كونية ، وتستحيل الى منهج معرفي حين تتميز ، فتقرا تاريخا محددا ، وتنتج معرفة موضوعية متعددة الدلالات ، معرفة بالواقع الاجتماعي ومعرفة بالواقع الأدبي القائم فيه . وبسبب هذه المعرفة ، فان مرجع الواقعية الوحيد هو التحولات الاجتماعية ، التي تهدم شيئا ، وتبني اشياء ، وتلغي ، بالتالي ، كل مرجع ثابت . وفي شروط التحرر الوطني ، وهو الشرط الذي نعيش ، يصبح الصراع السياسي ، من حيث هو سيرورة ، هو مرجع الواقعية الوحيد . ان الركون الى السيرورة ، اي الى التحول المستمر ، يجعل الأدب الواقعي يرفض كل نموذج ، ويجعل نموذجه الوحيد هو البحث المستمر عن الهوية الوطنية سياسية وفكرا واقتصادا وادبا ، وهذا البحث هو مصدر لا متناه للاشكال الادبية الواقعية .

بعض المراجع الاساسية

— M. Bakhtine : Le Marxisme et La philosophie du Langage. Paris, De minuit, 1977, p.p: 142—146.

2 — ibid.

3 — ibid.

4 — New german critique. n : 7. p : 74.

5 — R. Weimann : Literaturge Schicht und mythologie. Be:.in und Weimar, 1971, p.p : 286—297.

6 — L. Seve : Stractura lisme et dialectique Editions Sociales, Paris, 1984. p.p: 131—132.

٧ — مجلة الكرمل ، العـــدد ١٤ ، ص : ٥ — ١٤

8 — Barry Katz : H. Marcus. art of Liberation Verso, London, 1982. p: 51.

9 — ibid. p: 189.

0— Reading in Russian Poetics. Edited by : L. Matejka and K. Pcmorska, Ann Arbor, Michigan. 1978. p.p. 79—81.

11— A. Leontiev : activite Conscience, Pe:sonnatite, Editions du p:ogres, Moscou p.p: 137—154.

12— L. Althusser : Pour Marx. p. 167 Maspero 1977. Paris.

13— P. Barberis : Lectures du reel p. 269. Editions Sociales, 1973 Paris.

آلهة الفلقة

احمد زغلول الشيطى

(١)

الفلقة ....

عالم مسـتقل عالم الفلقة ، والرجل مفلوق ، ارجله لأعلى ، تفعل الفلقة الكثير ، دنيا اخرى تبدأ ، والعصى تنهال ، حيث الصراخ والتملص يضيعان هباء .

اذ الانسان لحظة كونه مفلوقا ، والوتد الرفيع مواز للوتد السليط ، وحبلان ثم لحم فائر وبشرة تتمزع ، لا شيء يصـبح محل رجاء ، غير أن يتحول رجال الفلقة العراض الآلهة الى مخبرين بلبدة وقفطان وبالطومي ى، والذى غلق يدرك أن العالم عالمـان ، بل ثـلاث ... عالم المخبرين ، وعالـم عادل نعيشه ، وسط ناس عاديين مثلنا ، وعالم يمزقه القلق ، مشحون بالتوجس ، والبصر الزائغ ، والأكف العـالية ، عالم الفلقة .. عنكبوت الريبه ، قانون خاص .. رعب خاص ، والرجل مفلوق فلقا محتويا وطيدا ، وقدماه هناك ، عند وجوه الآلهة ، ووتد مسنون ينغرس فى استه، تنزلق عيناه زجاجتين بلبنين فوق مربعـات البـلاط ، تفتش ، تتسـاءل تستنجد ، تشرئب ، تنهار فى مراياها اشياء وتولد اشياء .

واليد ، يد الانسـان ذات الأصابع الخمس ، لم تعد كذلك ، كلاب ضخم صارت تنهش الجدران الزلقه الملطخة ببقايا افرازات آدمية ، وهى اذ تقبض . تتجمع تسـتجمع .. تمتلىء .. فراغ تمتلىء ، كـلاب فارغ بعض .. فجأة ، لا شيء . ينكسر الرجاء تحت انهـار العصى ، وانعجن بالركل فى البطن فى كل ما يمت للآدمى يتنسم الجسم اذ تخور قـواه .. برودة البلاط ، عرى اللحم ، ظلام الردهة ، اقدام ثقيلة تتباعد ، تنقشع سحابة القبضات ، مواء قط ، ارتماء الرأس حرة منهكة فارغة ، والعرق يبرد ، تفيض الرحمة جسدية خالصة ، تتسلل فى البدء ، تمرح فى الجسم ، اقامة فرح الخروج من الفلقة ، خروج من الفلقه يوازى دخولا فى العادى والبسيط ، غير يقينى يظل ، متوتر تعوزه الاعمدة ، الخرسانة ، يفتقد الى

الرسوخ ، فالآلهة ، المخبرون ، المباحث ، العساكر ، الصولات ، الضباط، الجنرالات،النيابه ، القواد ، القضاة ، الطاسات ، العصى ، الرصاص ، اذ يهبطون ، يجثمون كجثة الليـــل فى اشتيتنا ، يقينا راسخا ، كل ما عاداه اباطيل وقبض ريح !

(٢)

رفعوا المعاول !

شهقة القلب ، ذهول العينين ، اتساع اليد المرفوعة تأمل الصد ، ما عملتش حاجة ، والله ... ما عملت ، بط ... بطنى .. آه .. هموت !

تركت جسدى لهم ، اعطيتهم اياه ، ويدك المرفوعة ما كانت الا كذبة غير محتملة على النفس ، وناديت . ناديت من ؟ .. والألم ينشب اظافره فى طراوة اللحم ، وكأنى منقطع أبدا عن فورة التولد الغبى على شواطئنا الجدبه .

— علقوه . . . . . !

أمرهم ذو الشعرات البيض على مقدمة راسه .. شاعرى الملامح.. قال : علقوه . واقترب ، همس فى اذنى « احبـك » وناداهم ، أقدامهم البعيدة تهبط فوق شوارع القلب ، يتسربون على البعد الى المسام ، والذى فى الصدر انهد ، تفسخت جدرانه ، وانكفأ .

— ماما .. زمانها جاية .. جاية بعد شوية معاها لعب وحاجات !

صرخت ، أمى متسربلة بأكفانها الرثة ، صرخت ، دمعة على وجنة امى ، صرخت ، الدمعة تسقط فى قاع القلب العريان ، عملت ايه يا بنى ، تخرم القلب ، اصبح بقلب مخروم ، ما عملتش حاجة يا أمه .. ورحمتك ما عملت حاجة .. ، تقذفوا بأمى الى وجهى ، حرمة الموتى يا ولاد الكلب ، اسأليهم يا أمه هوووه أنا عملت ايه ؟ !

— عملت ايه يا بنى ؟

وتبتعدين ، ابتعـدت ، وانت منقوع فى نتـانة العرق ، لا فائدة ، ولا يهمك ، مش مهـم انك تكـون عملت ولا معملتش .. انا فين ؟ .. مش مهم ، ولا اى حاجة مهمة .. أمى فين ؟ !

— أما .. ه .. ه .. ضرر .. ضر ... رر ... ر .. بو .. نى

قصـــيدة بالعـــامية :

"رسالة إلى عبد الناصر"

احمد الأصور

حسيت بانك فى المنام قلقان
تعبان لناســـك ..
بتئن آنات الفقارى فى النجوع
بتحس آهات الحيارى والدموع
لمــا بتخطر فى عيــون الولاد
تصــبيره للزاد ..
اللى غلابة كفــرنا زرعوه
وســـقوه عرقهــم
لكن فى يوم الحصـــاد
ســـلاطين زمانا الغبى
عنهــم منعــوه

* * *

حسيت بانك فى المنـــام قلقان
نزلت غيط الحـــروف
وكتبت اشكيك ، واشـــكيلك
جيلك مصانش الأمانة
غشـــوا مياه نيلك
هشوا طيور الصـــباح
هاجرت ورغــم المرارة والجـــراح
مدت تغنيلك ..
حتى ســــبيلك ..
كسروه فى ســـكة عرقنـــا
زعق العطش فينـــا
قمنـــا نناديلك
شـــنقوا الندا فى الحلق
خضر فى جوف الخلق ترتيلك
ارفع لفوق راســـك

* * *

كان كترنا يومها انتهى مخلصينه
ضـــاعوا محبينه ..
مفضلش فى ســكتك دونه
ســلمته رايتك .. وغايتك
انه حـحفظ عرضـــه ويصونه
آمين ..
آمين يا جرحنـــا .. يا وجعنـــا
لمـــا فى ســوق المجرمين ضيعنا
باعنـــا ، وباع دينه
وزرعنا فى سكة عذاب وشرعنـــا
جـــوا عبون الاغتراب وحدينـــا
لا مرسى ، ولا مينـــا
حتى محبينـــا ..
فى عز .. عز الألـــم
فاتونـــا لوجعنا
نشـــكيه بقى ..
ولا لمين نشـــكيك
لســـه دموعنـــا عليـــك
فايضـه فـ مدامعنـــا
يا مين يرجعنـــا
تانى لايامـــك

* * *

اكتب اليـــك ..
من فوق مدارات الواقى فى الغيطـــان
اللى انشحط فيها طيبين كتـــرك
من تحت كرباج الزمان الجبـــان
اللى اغتفل فضـــلك
ومن ســعير الحيـــاة
اللى ارتضـــاه شعبك
ما احنـــا اللى بعـــدك
ضعنا فى ليـــل البـــاشا والســـلطان
اكتب اليـــك اســـالك
مين يا جمـــال امتلك !
زيك قلوب شـــعبه
صـــدقنى ما فى الوجـــود
ولا فى التـــاريخ
دا انت اللى شـــعبك شـيلك

حمله وبيــه عــديت
لا الريح فى يــوم زلزلك
ولا للصــعاب انحنيت
زنيت فى وقت الشــدة موالك
ونصــفت عمــالك
اكتب اليــك ..
وانت منامك فى القلوب والناس
وانت ف عيون السجن والحراس
وانت فى يوم الانتفاضــة كنت فى الاجراس
لاه لبيــع الارض
لاه لهتك العــرض
لاه لكفرك يطاطى بالجبين والراس
واستحالة يا شرف تنــداس
كنت ف مسيرة شــعبنا الاحســاس
ما انت الاســاس
وانت ينابيع الحمــاس
وانت اللى فينــا
زرعت الحب والاخلاص

* * *

فى العــدد القــادم

* رد على د . زكى نجيب محمود بقلم عبد الحكيم قاسم .

* النص الكامل لمسرحية :

البيت فى ميدان الجيزة ــ محمد الشربينى .

قصص واشعار :

سالم حفنى ــ عربى ســلامة ــ احمد زرزور ــ عمر نجم ــ محمد هاشم زقالى .

شعر

مقاطع ليست للبكاء ..

عبد الحليم قنديل

الى الشهيد عيسى محمد سيف قائد انتفاضة صنعاء
فى ١٥ اكتوبر « تشرين اول » ١٩٧٨

يذبح « عيسى »
يزحف ظل الموت على وجهى
تتباعد نار العشق عن القلب البـــارد
يبكى الفجـــر
وتحجب عين الشمس دماء .

* * *

يذبح « عيسى »
ويدنو الليـــل بقامته الســـوداء
ويعفر وجه الصـــبح الطالع فى « تشرين »
ويسرق أحـــلام الفقـــراء

* * *

« عيسى » حى
« ما قتلوه وما صلبوه »
قلب الأمة يشرب قلبه
دمه/النبع انساب خريرا ..
يرفد نهر الوعد الآتى
عبر عيون الأطفـــال الشـــعراء

* * *

من سموات الحب تنزل « عيسى »
يهبـــط فـــوق : براق الحـــلم
يحمل لوح الرفض ..
ويقرؤنا الآيات
يمنح حلوى العيد/السيف لراحات الاطفـــال
يعلن حرب الشعب تقينا
فيض مشانق رهط الخلطاء الحقراء .

عـن الإبـداع الروائى ..

د. شـريف حتاتة

تقسيم الانسان الى عقل وجسم :

راينا فى الجزء السابق كيف ان الاستعمار الجديد ساعد على تقسيم البنيان الاقتصادى ، والاجتماعى للبلاد النامية الى قطاع « حديث » ، وآخر « تقليدى » ، وكيف ان هذا التقسيم انعكس ايضا فى ازدواجيـة ثقافية ادت الى ظهور ثقافة « عصرية » متأثرة بالغرب ، وثقافة « تراثية » ارتبطت بالاغلبية الساحقة من الشعب الذى يعمـل فى اطـار اساليب ، وعلاقات ، وانماط من الانتـاج متخلفة نسبيا ... وقد كرس الاستعمار الجديد هـذه الازدواجية الثقافية بحيث اصـبحت الثقافة « العصرية » المشوهة ، والثقافة التراثية الجامدة هما وجهى الوعى الزائف الذى اراد ان يسجن فيـه عقول جماهير الشعب فى « البلاد النامية » ، وان يسجن فيها ايضا عقول المثقفين ، والمبدعين ، والعلمـاء ، والباحثين ... ليكون هـذا الوعى الزائف سـلاحه فى مقاومة الثقافة الوطنية الديمقراطيـة والاشتراكية المبنيـة على التفاعل الحى بين الفكر المسـتنير العلمى من ناحية ، وبين الواقع والتراث من الناحية الاخرى ..

وهذا التقسيم للثقـافة الى ثقافة « عصرية مشوهة » ، وثقـافة « تراثية جامدة » .. وصف يتسم بشىء من التبسيط .. ومع ذلك فهو يعبر الى حد بعيد عن الواقع الثقافى الذى نعيشه فى هذه المرحلة ، والذى تقف فى مواجهتـه ، وتقاومه وتحاول ان تتغلب عليـه تلك الثقافة الوطنيـة المستنيرة بتياراتها المختلفة ، وجذورها الممتدة فى التاريخ ، والتى تسعى الى التعبير عن فكر ومصالح ، ونضال الطبقات والفئات الديموقراطية ، والوطنية فى المجتمع المصرى .

ان الاستعمار الجديد لا يستطيع ان يستمر فى فرض سيطرته على البلاد الراسمالية ، وعلى «العالم الثالث» الا بتعميق الانقسامات فى المجتمع ، وبين جماهير الشعب ، واذكاء الصراعات التى تصرف الفكر ، والنضال عن مواجهة القضايا الاساسية المطروحة أمام الشعوب فى هذا العصر ، وجرها الى مسالك جانبية تستنفد جهـودها بلا طـائل ، او تجرها الى الوراء .. وهو لا يقف بعملية التقسيم هذه عند حد ... بل يسـعى الى

تجزئة الانسـان نفســـه ، وبالتالى تجزئة فكره ليفقد الترابط الذى بدونه يضيع فى المتاهات .. ولكن هذا التقسيم للانسـان ذاته ليس وليد اليوم .. وانما هو حصيلة وامتداد لتاريخ طويل بـدأ منذ آلاف السنين بانقسام المجتمع الى طبقـات .

فاذا اردنا ان نبحث عن جذوره لابد ان نعود الى نشأة الحضارات الأولى ... وعلى الأخص الى الفلسـفة اليونانية الاريسطوطالية التى مجدت المجتمع العبودى ، وقيمه ، ونظـرته الى الحيـاة ... فقد نشـت الفلسفة اليونانية على اساس العلاقات العبودية فى المجالات الاجتماعية، والاقتصادية والسياســية ، واقامت بناءا من الأفكار ، والقيم اكتسبت قدسية تقترب من قدسية الديانات التوحيدية .. وتسـتمد الوحى من « حكمة عليا » عاجزة عن رؤية الواقع ، لانها عاجزة عن رؤية العلاقات بين الأشـياء .. ورغم انها قدمت مساهمات هـامة فى مجالات الفكر الانسانى الا انه كان من الطبيعى ان تظل اسيرة هذه العلاقات ، وان تعبر بشكل عام عن الطبقة السـائدة فى المجتمع ... ففى مرحلتهـا التورية الأولى تأثرت الى حد كبير بموقف الطبقات الوســطى « فى المجتمع اى التجار ، والحرفيين الأحرار ولكن سرعان ما سيطر عليها كبار المـالكين فى المجتمع أصحاب العبيد والضياع .. فاعتبرت ان النظام العبودى هو الشكل الامثل للمجتمع ، وظلت تحاصر وتقـاوم الاتجاهات الفلسـفية الوليـدة التى بذلت الجهود الأولى لاستكشـاف الحـركة الجدلية للمجتمع (هيراكليتس ، وديموكريتس .. والسفسطائين الذين سـعوا لنزول بالفلسفة الى عامة الناس اى الى المنتجين والتجار « الأحرار » .. ولكن ظلت هذه الاتجاهات ضعيفة بحكم مرحلة تطور المجتمع .

كان لابد للفلسفة السائدة فى المجتمع العبودى والمعبرة عن طبقة الملاك ان تفصل بين الظواهر ، والأشياء .. ان يكون المنظار الذى تطل من خلاله منظارا عازلا وليس كاشفا للعلاقات حتى يمكن تكريس نظـام السـيطرة الكاملة على العبد ، على الانســان ، رجلا كان او امرأة .. (هذا بالرغم من ان « اريسطو » حاول ان يستكشف جوانب من العلاقة بين الوجود ، والكون ، والعقل ـ عقل « الأحرار » بالطبع) وحتى تتم هذه السيطرة كان لابد من تجزئة الانسان نفسه وتقسيمه ... ومن بين التقسيمات التى ظهرت مع انتقال المجتمع من مرحلة المشاع ، والمساواة الى مجتمع الطبقـات ذلك التقسيم بين الجسم والعقل فى الانســان ، والارتفاع بالعقل الى مستوى ارقى ليطل من عليائه على الجسم .. على الجسد المصنوع من اللحم ... بينما يظل هو فى السماء ، وليصبح روحا لا علاقة له بهذا الجزء الأدنى للانسان ... (لم يكن المخ معروفا فى هذا الوقت) .. واصبح الجسم فى النظرة الفلسفية لذلك العصر ، وفيما بعد،

هو موطن السلوك الحيواني ، أى الغريزى . أصبح الجسد هو العبد ، وهو المرأة فهما مخلوقان بلا عقل ... ومضت القرون ليصبح الجسد ، (اى نقيض العقل) هو المستعمرات ، والشرق .. المستعمرون البيض (أى الغرب) هم العقل ... أما سكان المستعمرات فهم الجسد ... انهم منبع الجهد ، والعمل ... ولكنهم بلا عقل ، أو فهم ، أو ادراك منطقى للأشياء ... انهم كالحيوانات ... تحركهم الغرائز ، والعواطف ... فغدت الصيحة ... ابحثوا عن العقل فى الغرب ... اما الطبيعة ، والعواطف ، والفن ... فموطنهم هو الشرق ... هكذا انقسم العالم الى غرب ، وشرق .. وردد كثير من المفكرين والكتاب هذه الأفكار لأن نظرتهم للعالم تأثرت بالفلسفة اليونانية وبالفكر المهيمن على العالم فى عصر الاستعمار .. رغم معاداتهم للاستعمار فى اغلب الاحوال ... خضعوا لعمليات تزييف الوعى ... وظلوا متاثرين بالبورجوازية فى الغرب ... ومن هنا جاءت تلك الأفكار التى عبر عنها طه حسين ، وزكى نجيب محمود ، وتوفيق الحكيم ، ويحيى حقى ، ومراد وهبة ... سواء فى الكتابات الفكرية ، أو المقالات أو الروايات... والتى تكرس التقسيم بين العقل والجسم ... بين التفكير والعاطفة .. بين الحكمة والشهوة ... بين الرجل والمراة .. وهو ما زال يجد صداه فى أغلب الابداع الروائى الحديث أيا كان الاتجاه الذى ينتمى اليه ... انه يعبر عن واقع الافكار السائدة فى المجتمع ... ومن هنا فانه انعكاس لهذا الواقع ... ولكن الوعى به مهم .. لأن الوعى به استكشاف لمستقبل العلاقات ، هو تجاوز لما هو قائم ... هو رؤية جديدة للأشياء ... وجزء لا يتجزأ من مهمة اعادة صياغة الانسان .. ومن النظرة الكلية والعلمية للاشياء التى لا تنفصل عن الابداع الروائى ، وعن دوره فى الحياة ...

فقد عبر هذا التقسيم بين العقل والجسد ، بين الفكر والعواطف، بين الحكمة والغرائز الحيوانية على مر العصور عن تقسيم المجتمع الى أسياد ، وعبيد ، الى ملاك اقطاعيين وارقاء ، الى راسماليين وأجراء ، الى مستعمرين وشعوب ، الى الصفوة والغوغاء ، الى الأبيض ، والملون، الى الرجل والمراة ، الى النضوج ، والشباب ، والطفولة ... انها نظرة تحول دون رؤية الانسان ككل رغم التناقضات التى قد توجد بين الأجزاء.. وتحول دون تجاوز هذه التناقضات بل تؤدى الى تصويرها وكأنها من طبيعة الأشياء ، وظواهر ابدية مرتبطة بالانسان ، باقية ما بقيت الحياة ... وليست وليدة ظروف يمكن تجاوزها بالوعى ، والنضال لتغيير المجتمع ...

التقسيم بين العلم والفن :

تخرجت طبيبا من كليـــة الطب جامعة القــاهرة فى سنة ١٩٤٦ .. ولكن حياتى مرت بمراحل شديدة الاختلاف من حيث نوع العمل او النشاط الذى كرســـت له جهودى فى كل مرحلة من مراحلها .. فقـــد انتقلت من الطب الى النشـــاط السياسى وقضيت مددا طويلة فى الســجن ... ثم عملت موظفا بعد الافراج عنى فى وزارة الصحة ومؤســـســة الدواء .. وفى سنة ١٩٧٣ سافرت الى الخارج لأعمل فى آسيا ثم افريقيا رئيســـا لفريق من الخبراء مع منظمة العمل الدولية ... واخيرا استقلت لاتفرغ للكتابة ، وعدت الى مصر فى نهاية سنة ١٩٧٩ .

وقد يبدو ان هنـــاك تناقضا بين كل هـــذه الأشياء ، وبين الكتابة الروائية ... ولكن فى تجربتى الشخصية لم الاحظ هذا التناقض .. بل على العكس فان التجربة والمعرفة التى حصلت عليها فى الطب ، والعمل السياسى ، والوظائف الحكومية ، والعمل فى الخارج لعبت كلها دورا مهما فى اعطائى مادة عن الحيـــاة ، وفهما لهـــا ، وخزينا اسحب منـــه لحظة الكتابة .

وهذه الحقيقة تطرح سؤالا هاما ... هى العلاقة بين المعرفة ... بين العلم ... والابـــداع الروائى ... فكثيرا ما كنت أواجه من قبـــل الصحفيين ، او المشاركين فى حوار ، او فى مؤتمر ، او من بعض الشباب بذلك السؤال الذى اصبح تقليديا الى حد كبير ... « الم تلاحظ تناقضا بين تكوينك العلمى ونشـــاطك كطبيب وبين الكتابة الروائية ... او بين السياسة والكتابة الروائية ... ؟ وكانت اجابتى على هذا التساؤل دائما بالنفى ... ولكن على شرط ... ان تظل الكتابة هى العمل الذى يستحوذ على تفكيرى .. والذى اعطى له الجزء الأساسى من وقتى ... والذى اخضع لخدمته مختلف النواحى الأخرى فى الحياة بحيث تصب فيه وتساعد عليه ... ولا اترك لها الفرصـــة لتكون عنصرا معرقلا له ... فالتجربة فى الحياة ، والمعرفة بالمجتمع ، والثقافة تعتمد على التحصيل المـــستمر من خلال القراءة ، ومتابعة النشاط الثقافى والفنى .. ومن خلال النشاط العملى والممارسة فى الحـــدود التى لا تتعارض مع الكتابة .. والكاتب لا يحيا فى برج عاجى الا لحظة الكتابة نفسها التى تستوجب الانعزال ، والتركيز التام ... ولكن فيما عدا هذا يعيش فى قلب الحياة هذا اذا أراد أن يكتب عنهـــا ..

ولكن هـــذه التساؤلات تثير قضية هامة للغاية ... من البديهى ان التفوق فى المجال العلمى او السياسى او فى اى مجال فكرى او فنى يحتاج

الى تركيز ... فقد قيل ان العبقرية صبر طويل . وهذا صحيح الى حد كبير ... ولا سبيل الى اجادة العلم او الفن الا بالجهد والتركيز مما يتنافى مع الجمع بينهما .. ولكن هذا هو حدود التناقض القائم بينهما ... ذلك ان التفكير الطبقى المجزىء للانسان الى عقل وجسد ... الى فكر وعواطف قد اعتبران هناك تقسيم مماثل بين العلم الفن .. ان العلم موطنه العقل .. بينما الفن مرتبط اساسا بالعواطف والخيال ، والاجزاء الغريزية فى الانسان ... بدليل ان الفن سابق على العلم فى تاريخ الانسان ... وقد ادى اهتمام المجتمع الراسمالى بالانتاج المادى ، والمال والربح الى تعميق هذا التقسيم عن طريق التخصص والى خلق فواصل اصطناعية بين فروع الفكر والمعرفة والنشاط الانسانى..والى تجزئة المعرفة كنتيجة طبيعية لتجزئة الانسان ... والى خلق تناقضات ليست فى طبيعة الأشياء ... ومن كل هذه التقسيمات جاءت الفكرة الشائعة بأن العلم والفن متعارضان ...

ولكن الحقيقة غير ذلك ... فمع عدم الاخلال باهمية التخصص فى تعميق المعرفة الانسانية والفن .. ينبغى التاكيد على الترابط الموجود بين مختلف فروع المعرفة اذا اردنا ان ندرك الحياة بكل جوانبها ، ونتعمقها... فالحياة اجزاء ولكن هذه الأجزاء تشكل كلا واحدا لا ينفصل عن المجتمع، والطبيعة ، والكون فى مجمله .

وفيما يتعلق بالعلم (السياسة علم مجاله تكتيل جهود الناس لتغيير المجتمع اى الصراع الطبقى) والفن فانهما يكملان بعضهما ، بل وكل منهما يثرى الآخر .. العلم معنى باستكشاف القوانين ، والقواعد العامة ، والأشياء المشتركة بين الأشياء ... وهو دائم التغير ، لأنه دائم البحث عن حقائق جديدة تؤدى الى تجاوز القوانين والقواعد التى كانت معروفة من قبل ، أو على الأقل الى تعديلها ... والفن يضفى حسا ، وخيالا على البحث العلمى ، ويساعده على استكشاف الظواهر ، والتنبه اليها ... انه يشحذ العواطف ، ويؤجج الحماس ، وهما عنصران أساسيان فى حياة كل باحث ، أو مكتشف ، أو صاحب قضية سياسية ... فلا يوجد جهد مثابر مخلص دون عاطفة وراءها ، ودون تخيل مسبق لما هو مجهول حتى الآن ... اما الفن فهو معنى بالنماذج ، بالتجسيد بتفاصيل الأشياء ، بالتعبير عن العلم ، والمجرد فى اشكال خاصة ... بتحويل القانون الى شىء حى ... ولكنه معنى ايضا بالاستكشاف ... برؤية المستقبل ... وكثيرا ما يستشف الفنان اشياء جديدة فى الحياة ، أو اتجاهات تعبر عن المستقبل ، او علاقات بين الظواهر بسبب قدرته على الحدس ، أو الاحساس .. فالحدس سلاح من اسلحة المعرفة ...

العلم يلعب دورا مهمـــا فى الابداع الفنى ، وعلى الأخص الابداع الروائى ... ذلك ان العلم هو معرفة ووعى بالمجتمع ، وبمختلف نواحى الحياة التى يريد ان يعبر عنها الكاتب ... وفى عالمنـــا المعاصر أصـــبح الواقع شديد التعقيد لا يمكن الالمـــام به من خلال التجربة الشـــخصية المحضة ، او الحدس ، او الخيال وحده .. المعرفة اصبحت اســـاسية للفنان الصادق .. الكتابة عن جهل لم تعد مقبولة ... فالمسألة ليست التعبير عما نراه حولنا فحسب ، ولكن القدرة على تجسيد الحقائق الكامنة خلف الأشياء ، على كشف العلاقات ، والنفاذ الى اعماق الانسان ، على رؤية ضرورة الحياة واتجاهها ومكان الانســان فى كل هذا ... فى الوطن، والعالم ، والكون ... على ابراز العلاقة بين حياة الشخص والنجوم فى الســماء .. بين حبة الأرز فى الحقـــل والشركات المتعددة الجنســـية المسيطرة على الغذاء .. على تتبع ما يحـــدث فى جسم الانسان بخلاياه المخية ، والعصـــبية وشحنات الكهرباء .. على تصـــوير المراة وعالمها الخاص والعام .. على دراسة الذرة وحركة المادة والطاقة والكيمياء... وفى كل هذا لم يعد الخيال أو الحدس ، أو التجربة الذاتية تشكل اسلحة الكاتب المعاصر دون سواها .. لقد فرض الواقع اشـــياءا جديدة ينبغى ان نعرفها اذا اراد ان نكتب لا روايات جيدة فحســب ... ولكن روايات يبقى اثرها قائما على مر الزمن لانها لعبت دورا فى اعادة صـــياغة وعى القراء .

اذن فثنائية العقل والعواطف مرفوضـــة .. وبالتالى ثنائية الوعى واللا وعى ... ففى لحظة الابداع بالذات يعمل الكاتب كجسم واحـــد مترابط ، كعقل ووجدان .. ويتـــداخل الوعى واللاوعى فى حـــالة من الانسجام ... لحظة الابداع هى لحظة توحـــد بين كل اجزاء الانسان .. هى عودة الى طبيعته الأصيلة التى ولد بهـــا .. هى تغلب على التجزئة التى شوهته وقسمته الى مخ وجسد ... الى وعى ولا وعى .. الى عبد وسيد .. الى رجل وامراة .. فضاع فيه جوهر الانسان .. ان الثقافة الغربية المرتبطة بالمجتمع الراسمالى دابت على اعتبار العقل هو موطن العلم ... وكان الابداع الفنى نشاط « غير عقلانى » ... او حتى نوع من الاضطراب النفسى ، او العاطفى ... شـــكل من اشكال العصابية ، أو الجنون ... ولذلك تعودت على استخدام الفاظ مثل جنون الفن ... وصور الفنانون على انهم شواذ ، او حتى مجـــانين .. وساعد كهنـــوت الفن على تاكيد هذه النظـــرة ... وهذا . لا ينفى بالطبع ان الفنـــانين عموما اكثر انطلاقا من غيرهم فى التفكير والسلوك ، واكثر جنـــوحا الى الخيـــال فى حياتهم ، وعملهم .. ولكن شتان ما بين الخيال والجنـــون ، حتى وان كان هذا الخيـــال يؤدى الى رؤية اشياء ، وظواهر ، وروابـــط

لا يراها الناس العاديون ... فالخيال الحقيقى لا ينفصل عن الواقع ابدا وانما يخلق فى ارتباط به مثل طائرات الورق التى يطلقها الاطفال .. تصعد فى السماء ولكنهم لا يتركون خيوطها تفلت من بين اصابعهم. اننا لا ننكر ان الاحاسيس والعواطف تلعب دورا خاصا فى الفن . ولكن المسألة الجوهرية فى الابداع هو ايجاد التوازن والتفاعل المطلوب بين النشاط الذهنى ، والحسى ... فاذا نما العقل على حساب العواطف يصبح عقلا مشوها غير قادر على الابداع الحقيقى . واذا تضخمت العواطف ، والانفعالات الحسية على حساب العقل تصبح هى ايضا مشوهة غير قادرة على العمل الابداعى خصوصا فى عالم اصبح معقدا ، متشابك الأجزاء يحتاج الى معرفة شاملة للأشياء ... فالفن الحقيقى لا ينفصل عن الواقع .. عن المعرفة ، ولا عن المحتوى الفكرى الذى يدخل فى تركيبه .. الفن الحقيقى يصور ويجسد ويحلل الخرافة والجهل ولكنه لا يعتمد عليهما .. ولكن فى النهاية فان القدرة الابداعية تظل عاجزة على التعبير عن نفسها بشكل متكامل اذا لم تتحقق تلك الوحدة الضرورية بين العقل ، والعواطف ، بين التفكير الواعى ، والحسى الغريزى او اللاوعى .. وتتوقف العملية الابداعية فى الفن بالذات على انتقال اللاوعى (اى المخزون الباطنى) الى الوعى بحيث يتفاعلان ويصبحان شيئا واحدا . وبالقدر الذى يتم هذا الانتقال يصبح الابداع اكثر ثراءا ، وعمقا ..

وتتميز العواطف بانها تميل بطبيعتها الى الاندماج فى الموضوع ... وهذا صحيح فى الفن ، كما هو صحيح فى الحب .. انها لا تفصل بين الذات والموضوع بينما هذا الفصل بين الذات والموضوع قرين كل عملية تفكير واعية ... ومن هنا تاتى تلك الطاقة الكامنة فيها والتى تجعل منها قوة دافعة عظيمة الاثر ... فنسيان الفواصل يؤدى الى التوحد الكامل الذى يعمق الشعور بأن الذات والموضوع شىء واحد ، ويقضى على ذلك التردد الذى هو سمة من سمات العقل الواعى ... ومن هنا تنبع القدرة الرائعة للفن فى اكتشاف حقائق الحياة ، تلك القدرة التى تلعب العواطف فيها دور الوقود الذى يحترق لكى تسير عملية الابداع نحو هدفها بقوة .

مع ذلك فان الفصل بين الابداع الفنى والتفكير العلمى يؤدى حتما الى تصوير مزيف للواقع لا يتفق مع الحقيقة فى نموها ، وتطورها ، فى ظهورها ، وفنائها . انه يغلق الآفاق امام عملية الابداع ويجعلها تدور بين اربعة جدران ، او على الاقل فى حيز ضيق لا يتسع الا ببطء .. فالتجربة الذاتية قاصرة على مسايرة ركب الفكر ، والمعرفة .. قاصرة عن مسايرة تطورات الحياة المستمرة .. ان التجربة الجماعية

للشعوب مسجلة ، ومكتوبة ، ومطبوعة وعلى الكاتب المبدع ان ينهل منها فى كل يوم .. لقد صور الفن ، ومازال على انه يعتمد على الحس ، والحدس ، على العواطف والخيال .. ومثل هذه النظرة الاحادية للابداع الفني خطيرة لانها تحرمه من ادراك اهمية الوعى والمعرفة فى العملية الابداعية .. انها تشجع على الكسل الذهنى والجهل عند المبدع .. لانها تفقده ادراكه لاهمية المعرفة ، والعلم والثقافة وتجعله يعتمد على « الالهام » ، وعلى ما نسميه « بالموهبة الخام » التى يمكن ان تنضب اذا لم تغذ على الدوام بمختلف الوسائل .. ان عديدا من الفنانين والكتاب مازالوا يعتقدون ان الابداع ليس الا نوعا من الالهام الحسى ، والعاطفي يأتيهم من خلال تجربتهم الذاتية ، أو ربما حتى من قوة خارجة عنهم كالوحى .. وهكذا يظلون محبوسين فى المحيط الضيق الذى يتحركون فيه بدلا من اختراق الحدود الى القضايا والتجارب الكبرى التى يعيشها عالم اليوم ، الى المخاطر التى تهدد مستقبل التطور الانسانى كله .. والآمال العظيمة التى تتفتح أمامه .

وينطبق ما قلناه بالذات على البلاد التابعة التى حرمت من العلم ، والمعرفة ... فرغم أهمية اقامة المسرح الفنى فى ارتباط بالتراث فان الاعتماد فقط على ما هو سابق ، ومعروف ، على المضامين والأشكال التى تسعى الى الزواج عن طريق « الشعبية » أو « التراثية » أو مجرد استنهاض الحس الوطنى (الأرض بتتكلم عربى) أو التاريخى ، أو القيم الشائعة التى عفى عليها الزمن قد يبقيا سجناء للماضى ويحول دون رؤيتنا للواقع المتغير ... ان السعى الى تطوير الابداع ليست مسألة تتعلق بالشكل وحده ، ولا بتلك المحاولات التى تبذل لتقليد الرواية الجديدة فى أوروبا أو مبتكرات الكتاب فى أمريكا اللاتينية ... بل هى تتعلق بالمضمون ، والمضمون قادر على أن يهتدى الى الشكل الذى يعبر عنه اذا ما نضج ... بل الأشكال تتكرر فى تاريخ الأدب ولكن على مستوى أعلى ... فالشكل الكلاسيكى مثلا قادر على أن يعبر عن المجتمع الذى نعيش فى ظله ... وان يتطور بما يتلاءم مع المضمون الذى نصبه فيه ... انه ليس عملية ذاتية محضة كما يظن الكثيرون ... بل هو مرتبط ، شأنه شأن المضمون ، بالواقع ، والظروف ... بالمجتمع الذى يعيش ، ويعمل فيه الكاتب الروائى ... ان الشكل والمضمون فى العمل الفنى وحدة حية مترابطة .. تعبير عن التفاعل بين الذات والموضوع ... بين المبدع والواقع الموضوعى ..

لذلك فالكاتب الروائى الذى يسعى الى التفوق لا يتوقف عن التحصيل اليومى ، عن بذل الجهد اللازم لدراسة المجتمع اقتصاديا ، واجتماعيا ،

وسياسيا ، وثقافيا .. انه يهتم بالعلوم الانسانية ، وينشغل بالقضايا الفكرية والفلسفية ، وبالصراعات الأخلاقية التى يطرحها العصر .. وهذا جزء من التزام الأديب بقلمه ، وبالدور الذى تلعبه كتاباته بين الجماهير .

هل يوجد التزام فى الأدب الروائى ؟ ..

ظهرت فكرة « الالتزام » فى الأدب نتيجة تأثير الايديولوجيات الحديثة على الابداع الفنى .. وهذه الايديولوجيات رغم اختلافها ، تتميز بصفة مشتركة .. فهى تعكس التغيرات الاجتماعية العميقة والسريعة التى يشهدها عالم اليوم ، والتى بسببها لابد لكل منا أن يعيد دراسة المواقف التى يتخذها ، والأرض التى يقف عليها ، ومسئولياته ازاء الآخرين بروح فاحصة ، انتقادية ..

وتفرض هذه التغيرات العميقة والمتلاحقة على الكاتب أن يواجه الانتاج الذى يقدم عليه باحساس جديد من المسئولية .. وهذا يعنى الوعى بأن الطبيعة الحقيقية للعمل الفنى تتطلب القاء الضوء ، وتركيز الاهتمام على جانب معين من الواقع ، مما يؤدى بالضرورة الى الحكم عليه .. فالمفهوم العصرى « للالتزام » يصر على عدم امكان الفصل بينه وبين العمل الأدبى نفسه .. انه لم يعد يكرر تلك الفكرة البديهية التى تطالب بأن يجد العالم الخارجى الواقعى مكانه فى الأدب ، بل يؤكد ان الكاتب لا يمكن ان يكون أصيلا ، أو عظيما ، أو عبقريا الا بالقدر الذى يستطيع به أن يوفر للمجتمع بشكل عام ، أو للجمهور القارىء فى وقت معين مرآة صادقة يرى نفسه فيها بكل مشاكله ، ومصاعبه ، ومعاركه ... مرآة يكتشف فيها ما لم يكن قد اكتشفه من قبل ، ويرى فيها المستقبل بكل ما يحمله من مخاطر محتملة وفرص للتقدم الانسانى ..

والنجاح الذى يحققه الكاتب فى خلق هذه المرآة ، (وهى ليست مرآة ساكنة تصور الأشياء كما هى فى الحياة ، وانما عين سحرية تكتشف ما يختفى وراءها) ، يتوقف على الا يكون الكاتب نفسه مجرد متفرج يشهد « الدراما » أو « المأساة » التى يصورها ، وانما مشارك ينفذ الى اعماق الصراع ، ويعى الدور الذى يلعبه ... وظهور فكرة « الالتزام » فى الأدب اثناء القرن العشرين جاء تلبية لاحتياجات العصر الذى نعيش فيه ... ويوجد سببان أساسيان يفسران هذه الحقيقة . فنحن نواجه اليوم واقعا يتغير بسرعة فائقة الى درجة أنه يصعب فهمه ولو جزئيا ، دون الانغماس فيه ، والمشاركة فى تطوراته ، ولو الى حد ما .. ان الوقوف على شاطىء النهر يحكم على من يتخذ مثل هذا الموقف بأن يتخلف عن تيار الحياة ، ويضيع منه جوهرها ..

انه لا يؤدى بالضرورة الى القضاء على الفن ، الى زواله عند صاحبه... فالموهبة الطبيعية المولودة فى الانسان تستطيع ان تجد اكثر من طريق للتعبير عن نفسها ، وتأكيد وجودها ... ولكنه يقلل دون شك من مدى العظمة الانسانية فى الانتاج الأدبى ، ومن قدرة الجذب الكامنة فيه ..

الآن اصبحنا نعى جيدا ان مجال الفن ، وميدانه ليست الطبيعة الانسانية الثابتة التى لا تتغير ، والتى مازال بعض الكتاب يصرون عليها ، لأن هذا الثبات لا وجود له ... وانما وضع معاصر له سماته المميزة ... انه يستحيل ، الا من خلال هذا الوضع المعاصر الذى يتسم بميزات خاصة تصبغ مختلف نواحى الحياة والمجتمع أن يتم التعبير عن المشاعر ، والعواطف ، والقيم الأبدية ، والكونية التى تضفى على الفن جاذبيته الدائمة ، وقدرته الفائقة على استمالة عقول ، وقلوب الناس . فهناك واقع يجعل القضايا الأبدية للانسان تحيط نفسها دائما بغلاف خارجى مؤقت .. وتجاهل هذا الغلاف المؤقت يؤدى بنا الى التعامل مع اشياء مجردة لا روح فيها ، ولا نبض ، ولا حياة ..

وهناك صلة وثيقة بين هذا الاحساس بالحاضر ، وبين السمة الأساسية التى تميز الفترة التى نعيش فيها .. وهى تلك الأزمة العميقة التى تمر بها المدنية المعاصرة .. والتى تنعكس بشكل عميق على حياتنا ومستقبلنا ... ازمة تحاول الأنظمة الاستعمارية الغربية أن تحلها على حساب العالم الثالث وعلى حساب شعوبها ... فقد تحملت الانسانية حربين عالميتين مدمرتين قضتا على كثير من الأوهام ... وهى مهددة فى هذه الأيام بالاستعدادات القائمة على قدم وساق لتدمير الكرة الأرضية باسم الدفاع عن الحرية وحقوق الانسان ... ويحتدم الصراع القومى والاجتماعى فى كثير من أنحاء العالم كاشفا عن زيف كثير من الأنظمة القائمة ، بما فيها الأنظمة التى تتحكم فى المنطقة العربية .. وعن الاستغلال والعنف البشع التى تفرضه الطبقات الحاكمة الاستعمارية ، والرأسمالية ، والاقطاعية ... وعمليات التجويع ، والتهديد الاقتصادى المستمر التى تعانى منها شعوب الأرض الفقيرة ، نازعا النقاب عن الشعارات والدعوات الانسانية التى يتم من خلفها اكبر عملية نهب منظمة فى التاريخ .. كما يحتدم هذا الصراع تلك الطاقة المهولة التى تطلقها الاكتشافات النووية الحديثة لتضع بين أيدى نفر قليل من الناس أعظم قوة تدميرية عرفها سكان الأرض فى يوم من الأيام ... قوة تدميرية يصعب تصورها وعن تلك الوسائل الحديثة فى الاتصال والاعلام التى تسمح لهذا النفر القليل بأن يتحكم فى عقول الناس .. فكيف يمكن لأى انسان حساس أن يتهرب من هذه الحقائق، والتناقضات ، ومن الظلم،

والقهر ، والمـآسى اليومية التى تواجهنا ، وتواجـــه الجنس البشرى بأجمعـــه ...

ان عددا يتضاءل من الكتاب يتخــذون من هذه القضـــايا موقف اللامبالاه الفلسفية ، او الازدراء الساخر .. فلم يعد هنـــاك ســبيل للتهرب من هذه المشاكل الضخمة ، والجوهرية فى حيـــاة البشر ... انها تنجح دائمـــا فى التسلل من الأبواب الخلفية ، وفى ترك اثرها ، وعلاماتها على المفكرين ، والفنـــانين ...

ومن المؤكد ان عديدا من المظاهر الجديدة فى الادب صدى للعـــالم غير الانسانى الذى يسحق البشر .. ولذلك ينبغى تقديرها بطريقة ايجابية .. ولكن الاعتراف الصريح بالصلات القائمة بين الكاتب ومجتمعه بشكل موقفـــا اكثر فائدة لمن يكتب .. هذا هو طريق الالتزام .. وهو طريـــق مفروش بالمصاعب والعثرات .. ولكن لم يعد من الممكن تفاديه .. لقـــد تغيرت معالم المجتمع المصرى فى ظل هيمنة الاستعمار الجديد واعوانه.. وتغيرت معالم الحيـــاة .. وتأكدت حقيقة الارتباط القائم بيننا ، وبين ما يحـــدث على نطـــاق العالم .. واهتزت قيـــم كانت جزءا لا ينفصل من نظرتنا الى الاشياء .. واطل التعصب الدينى والارهاب الفكرى بشكل متزايد واصبح رعبا جـــديدا مفروضا على الناس .. وتغلغلت اليئـــا مفاهيم ، وانماط من السلوك حملتها شركات تعددت فيها الجنسيات بينما ظل هدفها واحـــدا هو مزيد من النهب والاستغلال .. وهاجر المصريون الى بلاد النفط وتحكمت فينا البترودولارات .. واصبحت الأيدى العاملة الفنية ، والزراعية ، والصناعية نادرة فى بلد يشكو من الانفجـــــار السكانى .. وغدا التلوث خطرا يهـــدد الأرواح وتفـــاقم السباق بين الأفراد والجماعات حـــول ماديات الحيـــاة .. واصبح اقتناء الأشياء والمـــال أهم من عقل وانتـــاج الانســـان .. ومع ذلك نـــادرا ما يعكس الابداع الروائى هذه التقلبات الخطيرة فى الحيـــاة .

وربما يكون من بين الأسباب التى تفسر هـــذه الظـــاهرة بعض الانتقادات الشائعة الموجهة ضد الأدب « الملتزم » .. ومنها انه يعطى مكانة كبيرة للسياسة .. وقد تكرر هذا الاعتراض باستمرار على السنة عدد كبير من رجـــال الفكر ، والفلســـفة ، والأدب ، والفـــن .. وكثيرا ما كان يظن أن الأدب الملتزم لا يختلف تقريبا عن الكتابة الســـياسية ، أو على الأقل عن الكتب التى تتخذ الســـياسة محـــورا رئيســـــيا لموضوعها .. فأصبحت احدى مقاييس فنية العمل الروائى بعـــده عن السياسة او على الأقل الا يمسه الا على استحياء شديد .. وربما هنـــاك

سبب آخر هو ان الكتابة الروائية عن التغييرات التى حدثت فى حياتنا فى العقد الاخير تتطلب اخضاعها الى دراسة متأنية وعميقة ، والى التزود ببعض علوم المعرفة الحديثة ، وهو امر ليس متاحا للجميع .. فالترجمة الى اللغة العربية تسير بخطوات بطيئة .. هذا فضلا عن مصاعب الحياة اليومية ، وسعر الكتب ، وضآلة الامكانيات الثقافية التى يوفرها المجتمع المصرى .. والضغط المستمر الذى يمارس ضد الحريت ..
ولكن هناك حقيقة لا سبيل الى انكارها .. وهى ان الأزمة السياسية هى اوضح ، واعنف تعبير عن الأزمة العامة التى يعانى منها العصر الذى نعيش فيه .. فالصراعات الأخلاقية والفكرية مهما اختلفت درجتها تقف جميعها على ارضية سياسية ، ونادرا ما توجد زاوية فى حياتنا الخاصة لا تتأثر بالمعارك السياسية اما مباشرة ، او بطريق غير مباشر .. وفى هذه الفترة حيث استفحلت الأزمة الاقتصادية فى مصر ، ليس من الصعب ادراك مدى اثر القرارات والتصرفات السياسية ، والأحداث ، أو ردود الفعل التى تترتب عليها فى حياة كل فرد منا ..

ومع ذلك فالملاحظ ان السياسة تكاد تكون غائبة تماما عن عديد من الكتابات الادبية الجيدة .. فى القصص القصيرة ، واحيانا الطويلة .. يبدو وكأن السياسة ليس لها مكان فى حياتنا تقريبا .. وابطال هذه القصص منهمكون فى محاولة مستمرة لحل المشاكل التى يتعرضون لها ، دون ان يبدو عليهم اطلاقا انهم يدركون الدور الذى تلعبه السياسة فى حياتهم .. وان كان الكتاب الذين يؤلفون هذه القصص لا ينسون ابدا ان شخصياتهم تضرب بجذورها فى المجتمعات التى يعيشون فى ظلها .. انهم يتأثرون بها ، ويغدون ضحايا لها ، او احيانا يتغلبون على ما تصادفهم من عقبات ومآسى فى الحياة .. وفى بعض القصص تبدو أهمية السياسة فى ان الأبطال لا يدركون الدور الخطير الذى تلعبه فى حياتهم ، ولا يتنبهون الى تأثيرها على عقولهم ، وتصرفاتهم .. فيظلون بذلك ضحايا القوى اجتماعية لا يعون كنهها ، ولا كيف تتحكم فى مصائرهم ، وفى مصائر امثالهم من البشر .. فاحدى مظاهر الغربة الرهيبة التى يعانى منها الفرد فى مجتمعنا هو ان حياته مسيرة بواسطة طبقات تسيطر عليه من أعلى . قوة غامضة متسلطة لا يعرف عنها ، وعن وسائلها فى التحكم الا القليل .. فيظل عاجزا عن مقاومتها .. وهكذا تختبىء السياسة احيانا فى ثنايا العمل الفنى دون أن يشار اليها على الاطلاق . بينما الحقيقة هى ان المؤسسات الاجتماعية كثيرا ما تقف عقبة فى سبيل تعبير الفرد عن ذاته وهذا ما نشاهده فى كل يوم .. ولا يوجد حل فى مثل هذه الحالات سوى الهجوم على تلك المؤسسات والقضاء عليها ، واحلال مؤسسات اخرى تعبر عن ارادة

الحرية محلها ، او تخليصها مما يشوبها ان كان هنــاك سبيل الى ذلك ، وتغييرها من الداخل .. وهذا ينطبق على كل المؤسســات حتى اكثرها تقــدما ، لانهــا فى لحظة من اللحظات يمكن ان تتخلف او تتجمد ، او تعجز عن القيــام بالمسئوليات المنوط اليها بهــا .. ان الاكتفــاء بتجاهلهــا وتنــاول حيــاة الأفراد فى عزلة عنهــا ، وكأنها ليســت موجودة لن يمنع اضرارها ، ولن يقينا من شرورها .. والرواية التى تصدق لابد أن تعبر عن هذا الواقع المحيــط بأفرادها ..

ان الكتابة الروائية لا تستطيع ان تقــــدم مساهمة فعالة فى تصوير الواقع الا بالقدر الذى تتنــاول به اهم المشــاكل التى تواجــه الانسان المصرى والعربى .. وهذا يفرض عليها أن تكون مشاركة فى ماضى وحاضر ومستقبل المجتمع اى ان تكون مشاركة فى تاريخــه .. اننا نعيش عصرا يضطرم بالقضايا الكبرى ، بالمعضلات الفلسفية ، والأخلاقية التى تتحدى عقل الانسان ، وتؤثر على مصيره .. والرواية لا تستطيع ان تظل بمعزل عنهــا اذا كان موضوعها هو الانسان .. فالانسان لا يجزأ .. انه كيان متكامل يستحيل التعبير عنه الا بتنــاول مختلف النواحى التى تؤثر علــى علاقته بالمجتمع ، وبنفســه .. فالفن يلعب دورا خطيرا فى التأثير على العالم الداخلى للناس رجــالا كانوا ام نساء .. ان الفن مطالب بأن يتعــرض للصراع الاجتماعى والسياسى ، للقيم ، والفلسفات والأخلاق .. أن يحلل الحاضر ويبشر بالغد المرتقب . ان يكون مجالا للانتاج الروحى الرفيع .. الفن الروائى الأصيل ينبغى ان يقــاوم ذلك الاتجــاه الذى تتجه الى التركيز على الأحــداث اليومية للحيــاة ، وردود الأفعال والظـــواهر الشاذة أو الاستثنائية ، أو الملابسات والصدف وكأنها خارجة عن نطاق المسار العــام .. والعمل الروائى لا يكتب له البقــاء الا اذا جمع بين شيئين .. المضمون الفكرى ، والتجسيد الفنى الراقى .

وعندما ينتقل الأدب الى مرحلة جديدة يسعى فيها الى التعبير عن التغييرات الاجتماعية المعاصرة ، وعن القــوى الاجتماعية الجــديدة ، والصاعدة ، وتصوير الصراعات التى تنشأ من كافة نواحيها ، والتعقيدات الناجمة عنها فى حيــاة الناس ونفوسهم فانه يواجــه مهمة صعبة ، وطريقا شاقا .. ذلك ان الكتاب يضطرون الى السير فى مسالك جديدة ، والخوض فى مجــالات لم تكتشف من قبل ، ولم يعمل لهــا مسح تاريخى او اجتماعى ، ولم تخضع للدراسة او لخبرات سابقة ، ولا يشكل جزءا من التراث الموروث .. انهم كالمغامرين او المكتشفين ، يسيرون عبر الغابات الممتدة التى لم تخترقها قدم انسان من قبل .. فاذا تعثروا وتخطــوا فى تجــارب بعضها فاشل ينبغى معــاملتهم برفق ، واعطائهم العــذر .. فهم على الأقل ، واقصد هنــا الذين يتمتعون بقــدر من الموهبة الفنيــة افضل بكثير من المتربعين على عرش التقاليد ، المحميين بصولجــان

السلطة ، والمـال ، ورسوخ الفكر المسيطرة ، ومساندة الطبقات المتميزة والمستفيدة ، ووسائل الاعلام الجماعى التى تنفذ الى كل بيت ، والى كل ركن .. الشيء الوحيد الذى يصعب تبـوله هو الا يبحـث الكاتب عن شخصيته الأصيلة .. وان يجرنا معه فى متاهات التقليد للآخرين حتى وان كانوا فى طليعة التجديد ، أو من مناطـق تقـدم مساهمة روائيـة خصبة مثل أمريكا اللاتينية .. كما يصعب قبـول ذلك الجنـوح الـذى يتجلى فى بعض الكتابات الروائية نحـو التعقيد ، او الايغال فى الرمزية ، أو الخيال الغريب .. وكأنه كلمـا استعصى علينا الفهم ارتفعت قيمـة العمل الفنى . وهذا لا يعنى غلق باب الاجتهـاد والتجديد .. ولكنـه يعنى أن الصدق الفنى يتنافى مع الافتعال والتعقيد ..

وربما تكون من العـوامل المهمة فى اضعاف حـركة «الأدب الملتزم» ان عدم وضوح المفاهيم التى استندت اليها ادى ببعض الـذين ادعوا تمثيلها الى الكتابة بأسلوب الدعاية السياسية البعيدة عن الفن الحقيقى .. « والى ادعاء الشعبية » حتى يقـال عنهم انهم يمثلون الأدب الجديد .. مما خلف فيما بعد اتجاها عكسيا وهـو هجرة الموضوعات السـياسية كاحدى الوسائل لنفى الاتهام بالانتماء الى مدارس الدعاية السياسية ..

لا احد يستطيع أن ينفى أن للفن دور تربوى ، وتعليمى .. ذلك الدور الذى تمثله أعماله « بريخت » المسرحية بصورة مباشرة ، وواضحة، وقوية .. ان كل شيء مسموح به تقريبا فى الابداع الفنى والروائى ..، طالمـا انه فن حقيقى .. لأن الفن الحقيقى هـو وحـده القـادر على التأثير . والأدب لا يمكن ان يكون « ادبا ملتزما » اذا كان عاجـزا عن التأثير بعمق فى نفوس النـاس وحياتهم .. ولهذا السبب يوجد كتـاب يعبرون عن الفكر البورجوازى اكثر قربا الى « الأدب الملتزم » عن أدعياء الفن التقدمى ، او الشعبى ، او المـاركسى .. ولكن فى الوقت نفسـه لابـد من تشجيع اولئك الذين يبذلون جهودا صادقة فى سبيل احيـاء وارساخ جـذور فن جديد ملتزم بقضايا الانسان ، ومقاومة مختلف اشكال الديماجوجية الفنية التى تشق لنفسها طريقا على حساب الفن الأصـيل باللعب على نغمة التراث ، أو الشعبية ، او حيـاة الحوارى والأحياء المصرية الأصيلة .. المسألة لم تعد مجـرد تصوير هذه الأشياء ، وانمـا تحقيق نقلة فكرية ترتبط بالعصر الذى نعيشه وتجد تعبيرها فى ثوب فنى أصيل ..

والانسان الناضج هو القـادر على رؤية طفولته ، وشـبابه ، بوضوح . والفن الناضج مثله تماما ينبغى أن يفحص سنين المراهقـة والنمو بعيون ثاقبة تزيل عن طريقها الأوهام ، والأكاذيب ، والغيوم ..

واذا تتبعنا الأدب المعاصر سنجد ظاهرة ربما تكون مشتركة بين عدد كبير من الكتاب الذين يتقدمون موكب الفن .. انهم يخصصون مكانا متميزا فى مؤلفاتهم للعناصر الذاتية .. وقد عبر بعض النقاد والمتلقين عن دهشتهم ، وعن حزنهم ازاء هذه الظاهرة التى لم تنل رضاهم .. فمازال يوجد كثير من النقاد من اصحاب النظريات الثابتة أو هواة التصنيف، والأحكام يعتقدون أن الادب الذى يقترب من « الذات » أو من « السيرة الذاتية » مرحلة بدائية ترتبط بسنين المراهقة الأدبية عند الكاتب .

ولكن هذا الاتجاه الجديد عند عشرات من الكتاب فى العالم أو فى مصر ، لا يمكن اعتباره مجرد صدفة ، أو نتيجة نزوات هؤلاء الكتاب ، أو رغباتهم ، أو اندفاعاتهم المؤقتة تحت تاثير ظرف من الظروف الطارئة .. ولكنه انعكاس مباشر وصادق للمرحلة التى وصل اليها المجتمع .. ان هيمنة القوة العالمية للشركات المتعددة الجنسية على حياة الناس .. ومختلف وسائل التحكم والقهر .. بدءا بأجهزة الدولة ، والسيطرة الاقتصادية وانتهاءا بوسائل الاعلام الجماعى والتعليم تحول الانسان الى آلة مسيرة بارادة خارجية طاغية يصبح فريسة عجزة لها ، وتتطلب ردود فعل قوية ، ومقاومة عنيدة من كل الناس ، وعلى الأخص من الانسان الفنان . واحدى صور هذه المقاومة هى تأكيد ذاته الانسانية من خلال اعماله .. فمثل هذا العالم المبنى على الماديات فى الحياة ، على تقييم كل شىء بالمال ، على التكنولوجية، والاستهلاك ، على الظلم والقهر المتزايدين يهدد المبدع الروائى ، ووجود الفن اكثر مما يهدد اى شىء آخر ..

والفنان عندما يحس انه محاط بظروف قاهرة ، أو انها تزحف عليه بالتدريج لتبتلعه كثيرا ما يلجا الى اطلاق تلك « الصرخات الذاتية » التى اصبحت تصبغ كثيرا من الأعمال الأدبية المعاصرة .. وربما كانت هذه الظاهرة تكرار على مستوى مختلف لما حدث اثناء المرحلة الحضارية التى مر بها مجتمعنا فى الثلاثينيات عندما سار الحكم الأستبدادى ليعبر بكل عنفه عن الأزمة الاقتصادية ، والسياسية التى استفحلت انذاك ..وبالرصاص ، الذى اطلقه «صدقى باشا» على عمال السكة الحديد وهم محاصرون فى العنابر .. ففى هذه الفترة ظهرت عديد من الأعمال الادبية التى يؤرخ فيها الكاتب لحياته الخاصة ، ويسجل همومه الذاتية لتصبح شاهدا على عصره ، وعلى احداث ، وتطورات اجتماعية لها اهميتها .. وكأنه يستكشف الانسان المصرى ، ومأساته ، وحياته من خلال نفسه ، ويؤكد وجوده ، وصراعه ضد كل صور الطغيان .. ولذلك لم يكن من قبيل الصدفة أن تظهر فى هذه الفترة اعمال مثل « الأيام »

و « الأديب » لطه حسين ، وعودة الروح » ثم «يوميـــات نائب فى الأرياف» و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم و « سارة » لعباس محمـــــود العقـــاد ..

قضايا عصرية يحياها الكتاب :

الأبطال فى الحيـــاة ، وفى الروايات هم أولئك النـــاس الذين يحلمون بحياة افضل .. والمـــأساة التى تشكل صميم العمل الروائى هى عجزهم عن تحقيق ما يتطلعون اليـــه من تغيير فى المجتمع ، والعلاقات ، والأفكار، والعواطف اما لأسباب موضوعية تتعلق بالظـــروف المحيطة بهـــم .. واما نتيجـــة عوامل الضعف الذاتية الكامنة فيهم .. ففى هذا العجـــز تكمن المـــأساة .. وفى هذا الصراع تتجسد البطـــولة التى يتسمون بهـــا .. انهم يخوضون المعـــارك ضد العقبات الخارجية والذاتيـــة حتى وان كان نصيبهم هو الفشل والاحبـــاط .. وفى هذا تتضح عظمـــة الانسان .. وتتجلى المـــأساة التى بدونهـــا لم يكن ليوجد الفن المسرحى والروائى ..

وفى عصرنا هذا لن يعـــدم « الكاتب الملتزم » القضايا التى تستحق أن يكرس لهـــا قلمه .. فالتناقضات العميقة تتجلى فى كل المجالات وعلى الطريقة التى ستحل بهـــا هذه التناقضات يتوقف مستقبل ملايين من الناس فى المدن ، والريف سواء اكانوا ينتمون الى الطبقات الموسرة ، أو المثقفة، او الكادحة . والامثلة على ذلك كثيرة .. فيكفى أن نتذكر ما أصـــاب منطقتنا فى السنين الاخيرة نتيجة زحف الاستعمار الجديد ، والصهيونية ، والصراعات بين الانظمة العربية ، وبين الطوائف والطبقات . والمشـــاكل الناجمة عن زحف اقتصـــاد البترودولارات ، والهجرة الخارجية الى بلاد النفط ، واستشراء الاتجاهات الدينية المتخلفة والارهابية التى تغذيهــــا بعض الدوائر الحاكمة فى البـــلاد العربية بمساندة الاستعمار ، ونتـــائج سياسة التبعية الاقتصادية ، والسياسية والثقافية للغـــرب ، ونحـــن لا نستطيع فى هذا المجـــال أن نتعرض بالتفصيل لهذه القضايا ولكننا نريد أن نكتفى بعضها كأمثلة تستحق الاهتمام ..

ربما تكون من أهم الظواهر واكثرها تأثيرا على مجتمع المدينة تلك العلاقات الوثيقة التى تربط بينه وبين بقية العالم .. فالمواصلات،ووسائل الاتصال والاعلام ، والترابط الاقتصادى والتطورات السياسية قد حول العـــالم من أجزاء منفصلة الى وحدة متكاملة .. فلا يوجـــد قطـــر يعيش فى عزلة عن الآخرين .. وتتأكد هذه الوحدة بسرعة فائقة كلما أسرعت التطورات فى مجـــال العلم والتكنولوجية .. ومصر تحتـــل مكانا مركزيا

فى البحر الابيض المتوسط ، وعند التقاء القارات ، والتيارات التجارية والفكرية المختلفة ، وكانت على الدوام مجتمعا مفتوحا على المؤثرات الخارجية رغم قدرتها على الاحتفاظ بطابع مميز لها نتيجة الوحدة والترابط الداخلى .. ولكن تلك الصلة الوثيقة بالعالم تؤدى الى استيراد السمات التى تقرب نشأت واسعة فى المجتمع من بعض الانماط المسيطرة على حياة الناس فى مدن العالم المتقدم .. ومن بينها السباق لتملك الاشياء ، والاستهلاك الزائد عن الحاجة ، والقيمة المعطاة للماديات على حساب الأفكار وعلى حساب القيم والمتع الانسانية البسيطة ، والعواطف الحقيقة ، والترابط بين الناس .. وهى ظواهر ترتبط اساسا بالطبقات العليا ، والمتوسطة فى المجتمع ، ولكنها تتغلغل الى الطبقات الأخرى ، وتساهم فى تشكيل العقلية السائدة فى المجتمع ، ونظرته للأمور ، وقيمه .. وساعد على ذلك الهجرة الى بلاد النفط ، والسياحة العربية والغربية ، وأجهزة الاذاعة ، والتليفزيون ، والسينما ..

والحياة العصرية قد تحمل معها ميزات الراحة المادية ومضاعفة القدرة على الانتاج والعمل .. وهى ميزات نحتاج اليها فى تحقيق التقدم للمجتمع . فالعلم والتكنولوجية اسلحة اساسية فى البناء الاقتصادى والاجتماعى . والكاتب الفنان يستطيع ان يصور هذه الحقائق والتغيرات ، واثرها فى حياة الناس .. فى علاقات العمل ، والاسرة .. وفى التكوين الفكرى والنفسى للشباب .. فى الجديد والمفيد الذى تجلبه معها .. وفى التناقضات والصراعات التى تثيرها .. ولكنه فى الوقت نفسه قد يحاول ايضا ان يصور اضرارها .. ان يتعرض للدور الذى تمارسه فى تدمير اشياء ينبغى الحفاظ عليها ، فى الطبيعة ، والبيئة ، فى الفكر ، والاحساس .. والتى لابد من بقائها حتى تصفو الحياة ، وترتاح النفوس .. وحتى لا تتفاقم تلك التيارات الجامدة السلفية التى تترعرع بدعوى القضاء على الأثر السيىء للغرب ، وما يجلبه الى مجتمعنا من مظاهر تفت فى كيانه .. ان الابداع الروائى يسعى الى استكشاف الصراعات القائمة ، والى اين تسير .. وان يلقى ضوءا كاشفا الى ما يمكن ان تصل اليه من فقدان لقيمة الفرد ، وحريته اذا لم تتفاد التقليد الأعمى لكل ما يبهر البعض فى المدنية الصناعية الغربية .

فبصرف النظر عن ميزة التقدم المادى ، وما عساه ان يجلبه من سعادة ، ورفاهية للانسان فى بعض النواحى ، او على الأقل فرص اوفر للسعادة ، فان الحياة العصرية يمكن ان تصبح خاضعة لأنواع بشعة من القهر والاضطهاد .. فقد فشلت كثير من المجتمعات المتقدمة فى اعطاء الناس احساسا بأن للحياة هدف .. وفى تنمية قدرتهم على الاستمتاع

بمباهج الحيــاة الحقيقية .. وحيث ان ايجــاد الحلول لمثل هذه المشاكل لا يعتمد على الاجراءات الثقافية فحسب ، ولكنه يرتبط بكثير من المسائل السياسية والاخلاقية ، وبالقرارات التى تتعلق بهــا .. فان التعبير عن الحياة ، ومستقبلها ، والمسالك التى تسير عبرها ، والتطورات التى تعبر عن محاولة مسايرة العصر ، والاهداف التى يمكن ان تعطى لحياتنا معنى ، وان تجمع ارادة النــاس فى مصر كلهــا مسائل تشــغل الأذهان ، وتثير التساؤلات .

وهناك جانب آخر من الثقافة الغربية اخذت تتغلغل بصورة مخيفة فى حياة الطبقات الحضرية ، وهى تلك المتعلقة بالمجلات والكتب الجنسية التى تنشر كل انواع الانحلال .. وانا لست من انصار التزمت فى المسائل الجنســية ، واعتقد انه لابد من اعطــاء ثقافة جنسية مناسبــة لمختلف الاعمار ... كما ان الجنس جانب من الجوانب الهامة فى الحيــاة لا يمكن تجاهله فى الأعمال الفنية كالرواية .. ولذلك عندما استخدمت كلمة مخيفة كنت اعنيها بمعنى محــدد وهو خطر فقدان الرؤية السليمة فى المســائل الجنســية . فلا نستطيع ان ننكر فوائد المناقشــة الصريحة للجنس التى نجدها فى كثير من الأعمال المعاصرة والجــديدة .. ولكن الطريقــة التى يتعرض لها اغلب الكتاب فى مصر للجنس ما زالت ناقصــة ، ومشوهة ، وعاجزة فى التعبير عن العــلاقة بين الرجل والمــراة ، وعن الفارق بين الجنس فى الانســان حيث تتدخل عوامل اخــرى راقية تتعلق بالعقل ، والعاطفة ، والحس ، وبينه فى الحيوانات . والقيم التى تنشر بواســطة كتاباتهم تعكس التناقض فى مجتمع كان يعيش فى ظل تقاليد صارمة يتعرض الآن لتيار الانحلال الجنسى الذى يغزونا من الغرب ، حيث يصبح الجنس متعة تمارس بشكل آلى .. وحيث تكون المراة سلعة مباحة خاضعة للقيم التجارية ، مهمتها اشباع رغبات الرجال .. واذا اضفنا الى ذلك الفروق الكبيرة التى يفرضها المجتمع بين الرجال والنساء فى مختلف مجالات الحياة ، والحرمان الجنسى الذى يعانى منه الذكور والاناث على حد ســواء نتيجة الحواجز والعلاقات المبنية على التفرقة بينهم نجد ان هذه العوامل قــد اجتمعت حتى يكون التعبير عن الجنس فى اغلب الأعمال الروائية مشوها الى درجة كبيرة .

ان اى اديب يستحق هــذا اللقب ينبغى الا يتراجــع امــام تناول زوايا الجنس المختلفة فيمــا ينتج من اعمال ، بمــا فى ذلك اكثرها بدائية ، وحيوانية بوصفها من الملامح الاساسية ، و الدوافع الرئيســة للسلوك الانسانى .. وهــذا التناول لا يمكن ان يكون فى ذاته من قبيل الانحلال الجنسى .. فالفارق الاساسى بين التعبير عن الجنس بطريقــة فنية ، وبين الانحلال يكمن اساسا فى الأغراض التى دفعت الــكاتب وفى

نواياه .. فعلى هذه الأغراض والنيات تتوقف عادة طريقة التعرض للجنس ، والأثر المترتب على هذا التعرض فيمن يقرأ كتاباته ... انه لا توجد فى عرف الأدب المعاصر موضوعات تعتبر فنية ، وموضوعات اخرى تخرج بطبيعتها عن اطار الفن .. الفيصل دائما هو قدرة الكاتب على التعبير بحيث يصبح ماكتبه كالضوء الكشاف الذى يضىء ، فيحرك عواطف ، واحاسيس ، وتأملات القارىء ، ويولد فيه الكراهية لكل ما يحط من قدر الانسان والتمسك بكل ما يرتقى به جسمانيا ، وذهنيا ، وعاطفيا .

وشتان الفارق بين وصف الجنس دون عقد ، أو شعور من القرف ، والاحتقار ، ودون المبالغة فيه بحيث يبقى جزاء ، وجزءا فقط من الحياة الانسانية ، وبين استهداف الاثارة الجنسية الفجة ، والمنحطة لا لهدف سوى تملق ادنى الغرائز ، على اساس أن مثل هذا الأسلوب سينال رضى القراء أو المشاهدين ، ويساعد بالتالى على رواج العمل الفنى ، وعلى كسب المال الوفير ..

مثل هذه اتجاهات تحول الجنس الى شىء رخيص ، وتحط من قدر الرجال ، والنساء على حد سواء ، بل من قدر الكاتب وجمهوره .. ولكن فى الوقت نفسه فان محاولة الارتقاء بالانسان عن طريق الفن لا يتحقق بالتغاضى عما هو قبيح فى حياة المجتمع والناس ، ولا حتى بتنحيته الى مكانة ثانوية ... ولكن فى بعض الأحيان بابراز هذه الجوانب من الحياة .

ومن الواضح ان مثل هذا المنهج فى الانتاج الأدبى لا يحتاج الى القدرة « التكنيكية » أو « الصنعة » فحسب ، وانما يتطلب ايضا تشبع الفنان بفلسفة انسانية .. فالحقيقة انه لم ينجح الا عدد ضئيل للغاية من الكتاب فى تناول موضوع الحب بين الرجل والمراة بطريقة مرضية تتسم بالرقى الحقيقى .. فعلاقة الحب هذه يمكن اعتبارها أعلى درجات « الالتزام الانسانى » اذا ما قامت على أسس من الفهم ، والاحساس ، والتقدير المتبادل .. فالحب هو العاطفة الوحيدة التى يرتبط الانسان فيها بغيره اكثر مما يرتبط بنفسه ... وهو اذن طاقة خلاقة وانسانية جبارة .. وهذه الصورة من الحب المتوازن ، المتكامل لا يوجد لها انعكاس فى كتاباتنا الادبية .. والحب ما زال يصور بعلاقة مريضة الى حد كبير . علاقة تحكمها التناقضات الاجتماعية والجنسبة التى تتحكم فى حياتنا الى اليوم ... ولا اعتراض على التعرض للحب كما هو موجود فى الواقع ... ولكن الواقع اخذ يفرز نماذج جديدة مختلفة .

وما ينطبق على موضوع الحب ، ينطبق ايضـــا على الطريقة التى نتناول بها حياة المراة ، ووصفها ، ومساهمتها فى المجتمع .. فالاتلام لم تصبح حساسة بعـد للتغير العميق الذى طرا على المراة .. والذى ربما ينذر باعمق واهم التغييرات الاجتمـاعية ، والسياسـية ، والفكرية لانه سيقلب على مدى الزمن عديدا من الموازين ، والقيم ، والاعتقادات راسا على عقب ..

ان التراث الثقافى للمراة العربيـة والمصرية يحتوى على عديد من الجوانب الايجابية .. وهى تلعب دورا حاسما فى كثير من شئون الحياة.. ان اية محاولة لاعادة النظر فى تاريخنا وفهم واقعنا ينبغى أن يضع هـذه الحقائق فى الاعتبار .. وان يبنى عليها اذا اراد أن يساهم فى بناء مجتمع اكثر عدالة يتخلص من كل مظاهر الظلم والاضطهاد بما فيها التفرقة على اساس الجنس .. ان العلاقات الجـديدة التى يمكن ان تنشأ بين الرجل والمراة سواء فى الأسرة ، او فى العمل ، او فى النشاط العـام ، والدور الذى يمكن ان تلعبه افكار ومساهمات النساء يمكن ان تثرى المجهودات الابداعية فى مجال الرواية وفى غيرها من مجالات الخلق الفنى ... فمن المفروض أن يتسم الانتاج الادبى بحساسية خاصة ازاء الجوانب الانسانية فى الحياة التى تلعب فيها العلاقة بين الرجل والمراة دورا بلغ الأهمية فى اطار الحركة الاجتماعية والتحريرية للمجتمع ..

فمن المطلوب ان يحتل موضوع الجنس مكانته فى الرواية المصرية ، والعربية على أن تستهدف طريقة التعرض له كشـف الزيف ، والكذب والاستغلال فى كثير من العلاقات الاجتماعيـة القائمة وتجسـيد ماساة الضحايا الذين لا حول لهم ولا قوة امام جبروت الأقوياء ، وادانة العلاقات المريضة ، والدفاع عن انسانية النساء ، وحقوقهن ، وتصوير مقاومتهن ، وقدراتهن وسعيهن الدائم لحياة اكثر انسانية وحبا .

واخيرا يوجد ذلك الصراع الأبدى بين المثل العليا والواقع الذى يؤدى بعديد من الرجال والنساء اصحاب القضايا العظيمة الى التردى فى الأغراض المـادية أو السلطوية والذى ينتهى بكثير من الأفكار النبيلة الى أنتستخدم لاهداف محدودة تتعلق ببعض الأفراد ، او الفئات اوالطبقات.. وهذه التغييرات التى تطرا على قيادات السياسة ، والفكر ، والفن ، والتى تجلى فى الصراع والانقسامات والضـغائن التى اصبحت سمة من سمات الحيـاة الفكرية والثقافية والسياسة فى مصر .. وتجعلهم يلقون بمثلهم العليا فى البحر ، أو يتخلون عنها عندما تشتد الأزمات فى سبيل الراحة ، او التسلط او المنفعة فتصيب الناس بخيبة امل شديدة ، وتضعف ايمانهم

بالمستقبل ، وبقدرة الانسان على التغيير ، والتقدم ، ونؤكد روح التشاؤم ، والاحساس بانه لا فائدة من الجهد . والتضحية ، وتجعل الكثيرين يشكون فى نوايا الناس . ويعتقدون ان وراء القضايا النبيلة دائما اغراض شخصية تتلاعب بها ... وانه لا يوجد من يسعى حقيقة الى تنفيذ ما يقوله .. او على الاقل ان كل المثل العليا فى الحياة مآلها الفشل لأنها ستصطدم « بالواقع » و « بطبيعة البشر » التى لا تتغير ، وتتحول الى مصالح لخدمة اصحابها . وتشتد هذه النغمات اليائسة على الأخص اثناء الازمات الاقتصادية والسياسية ، عندما تهزم او تضعف قوى التقدم ، وتستشرى الطبقات ، والفئات التى تحيا على الاستغلال ، والتجهيل ، والردة فى الفكر . وقد شهدت مصر حقبة من هذا النوع اصابت كثيرا من الانتاج الادنى بالهزال . والزيف ، والسطحية ... ولكن يوجد دائما من يخلصون لافكارهم ، ومثلهم ، مهما كانت الصعوبات .. وعدد هؤلاء اكبر مما نظن ... ولكنهم احيانا مغمورون لا تتح لجهودهم ان تعرف على نطاق واسع .. وفى مجال الانتاج الادبى يوجد دائما اولئك الذين يبذلون جهدا متصلا سعيا وراء الخلق الأصيل ، والفن الحقيقى ... وقد ينجحون احيانا واحيانا يفشلون ... ولكنهم لا يلقون اقلامهم حتى وان بقيت اوراقهم فى كتمان الادراج المهملة ..

وهذه المعركة المستمرة تاخذ شكلا حادا للغاية فيما يتعلق بالذين يلتزمون بمبادىء سياسية يدينون بها خصوصا اذا كانت هذه المبادىء لا تمثل فكر الطبقات والسلطة السائدة .. او فكر الهيئات والاحزاب ، والمجموعات التى يمكن ان نتبناها .. ولكن الحقائق البشمة التى توقظ ، وتنبه ، وتعمق فهمنا لطبيعة الصراع ، لا تؤثر على تيار دون سواه ... ان كل الذين يساهمون بجهد ما فى تخليص حياتنا المعاصرة من ادرانها ، ويحاولون باخلاص ان يصبح مجتمعنا افضل مما هو وانقى مما كان حتى الآن .. سواء كان وازعهم دينى ، او سياسى ، او علمى ، او فنى يجدون انفسهم ، كلما مر الزمن ، مواجهين بحقيقة لا مفر من الاعتراف بها ، ووضعها فى الاعتبار .. وهى ان سرعة التغير ، ومعدل التقدم اغلب ما يكون ابطأ مما كنا نتوقع بكثير ، لأن هناك صعوبات متوقعة ، واخرى غير متوقعة تجعل الصراع الاجتماعى بالغ التعقيد .. وعندما نحاول وضع مثلنا موضع التطبيق تعترضها عقبات لم يعمل حسابها اغلب الاحيان ، وتتطلب منا القيام باعادة تقدير للموقف .. وهى عملية تحتاج الى كثير من المكاشفة ، والمواجهة الصريحة والمؤلمة لانفسنا ، وللغير .. والخطر الذى يبرز فى مثل هذه المواقف هو ان يصاب المفكر او الفنان بخيبة امل عميقة تجعله يخفى اصاباته وجروحه خلف ستار من اللامبالاة او الازدراء للقيم والمثل بحجة انه ليس لها وجود حقيقى فى الحياة ، وانها مجرد كلمات

يستخدمها اصحابها لنيل ما يريدون .. وان كان هذا صحيحا بالنسبة لعدد قد يزيد أو يقل حسب الظروف ، فاننا قد مللنا أصحاب الفلسفة العملية المستهلكة والمادة الذين يدعون لأنفسهم ذكاء خارقا ، ويوهمون أصحاب المثل بالسذاجة والبلاهة ، وعدم الواقعية ، والجهل .. وفى رايى ان مثل هذا الموقف يقود الكاتب ان آجلا أو عاجلا الى الهبوط الفنى ... لأنه يفقد تلك الشعلة المحترقة التى تدفع به دائما نحو التفوق والنفاذ الى جوهر مأساة الانسان ..

والفنان الحقيقى بطبيعته مرهف الاحساس ، قوى العواطف ، متطرف فى مواقفه بحكم تكوينه الوجدانى .. انه كثير التعرض للأزمات النفسية ازاء ما يلاقيه فى الحياة .. والالتزام يحمى الكاتب من مثل هذه المواقف العاجزة التى لا تقود سوى الى العقم اذا ما استمرت ، وتأكدت .. فعملية الانتاج الفنى عندئذ تصبح هى نفسها تعبيرا عن التفاؤل ، والانتصار على العدم ، والايمان بقيمة الحياة .. لأنها عملية خلق .. والالتزام يجعل الكاتب قادرا على رؤية ما هو ابعد من الهزائم والعثرات ، وعلى تصور الآفاق التى تمتد أمامه تصور يكاد يلمسه أحيانا بأصابعه لأنه كفنان يحيا الخيال الخصب الذى هو أصل كل اصالة .. وكل اكتشاف وكل عبقرية عرفها الانسان ..

فى العدد القادم

* رد على د . زكى نجيب محمود بقلم عبد الحكيم قاسم .

* النص الكامل لمسرحية :

البيت فى ميدان الجيزة — محمد الشربينى .

قصص واشعار :

سالم حفنى — عربى سلامة — أحمد زرزور — عمر نجم — محمد هاشم زقالى .

شعر

توابيت الصمت ..!

مختار عيسى احمد

من توابيت الصمت .
من كهف سنينه البكر الحبلى بالاسرار .
خـــرج الفارس
راكب خيل الحـــكمة ، والاشعار
شق جلباب الكون ــ بمهارة ، وجسارة ، ــ
وانفرع كاللبلاب ، وامتد لعين الشمس
بخضارة كفه يسقى عيون الشط غناوى
وحكاوى الفرسان الخيـــاله
وما همه . ان كان الشط اليـــوم خوافه
بيسد ودانه .
وماخفش ــ فى لحظة ــ الموت يتعرف على عنوانه
ويلف وراه .
من بيت الى بيت
أو يرجـــــع تانى
مفكفن ــ فى صداه وفى صوته ــ
للصمت المتحنط ، والتوابيت !
••••
وفضل يحكى الفارس رغم الطين الكابس ع الودان
ويغنى برغم العرى ، ورغم الجـــوع
وبرغم حديد القهر ، والقضبان .

بتكلم ع الانســـان

« ملعونة الكلمة الزايفة الشاريه عمل الأمرا

ملعونة ياغربان الصـــحرا

ملعونة يا جنـــة

ان كانت فيكي مكانه للخـــوان !

وفضل يحكى الفارس يحكى

والدنيا بتفرك عينها ، وتسمع ليه

الدنيـــا امتدت حواليه

احكى لنـــا .

احكى لنـــا يا فارس .

والفـــارس

بيغوص فى النهـــر السايح من جواه

بصطاد لؤلؤة الصدق . هدية للاخـــوات

وبيغسل كل حروفه قبل ما نطلع بره الذات

حـــكايات . حـــكايات

« كانت الجدة بكل ما فيهـــا من احساس

كانت تحكى لى ع الخياله وع الحراس ،

و « الأنـــدال » اللى بياكلوا ف كبد الناس .

كانت دمعتهـــا

تحتـــار بين جزر ومد

لمـــا اسالها كانت بتـــرد

لكنى ساعات

حسيت بالجدة تدارى على لمـــا اسالها

حسيت بالجدة تسد ودانها لمـــا احكى لها

بصيت ليهـــا

ولقيت النظرة فننى عنيها كات مذهولة
وعرفت يوميها
ان حكايتى . مدفونة طفـولة
وأن الغـولة ماعمرها كانت
سد مابينا وبين الشمس
وان الأمس بيـولد بكره
بس نحاول . نغرس صوته ف ودن الهمس
نعلى بأعلىَ ما فينـا وندن
لاجل ماكل الدنيـا نحس !
طول ما بتسمح للكرابيج فوق ضهرك
ترسم تهـرك .
عمرك ما انت ح تنزل نهرك
لو بترد الضربه لوجه عدوك
تكسر سـيفه
مش ح نشوهه فـ سكة بكـره
قوم واتمدد .
وافرش شمسك جسر وعدى
كل الدنيا بتستناك
وناويـاك
بس تحـاول .
ولوى الفارس عنق حصـانه
واتاكد — من قبل ما يمشى — ان السرج تمـام ف مكانه
بذراعه الاسـمر . لوح لينـا وطار
بعد ما ساب فـ صدور الناس عنوانه .

شعر



صلاح كمال عزام

فى ذات صباح ..
دوى صوت فى الغابة قال :
قال ياناس ..
.. أصل الكلام ده كلام عبال
مايهمكوش وش الهاموش
مايهمكوش .
هزه من صوت الرصاص
تمحى خلجات الوشوش
والحماس راح يندفن —
— تحت السلاح — جوه الرموش
مادام فى ايدك صولجان
والتاج على راسك كمان
والديدبان ..
.. واقف على الباب الكبير
بيهز نبوت الغفير
ويفط من سدره الـكلام
وينز من عينه الشخير
مادام داهوه واقف يا ناس
مايهمكوش .. مايهمكوش
الدار امان .. الدار امان
مادام عليها الديدبان

ياللى أنت مش عارف طريق
.. غير الزعيق .
ياللى انت مش لاقى الدقيق
يا دودة القز اللى ياللى ..
.. مش لاقى لك مترخيش
ياللى انت طول عمرك بتسأل
.. كيف تعيش !
ياللى بتزرع ليل نهار صبار وصبر
ياللى نهارك مشنقة
والليل حداك سجان .. وقبر
ياللى بتسمع عن حاجات
لسة ما تعرف طعمها .
ياللى بتجنى الوردة لسيادك
ونفسك مرة واحدة تشمها .
عيش عيشة اهلك يا حزين .
هوة انت مين .. واللا ابن مين .
روح اتفلق .. دا الحق حق .
واللى يبص لفوق يدوخ .
واللى يدوخ بيروح هدر .
خليك قنوع .
واللا انت عايز
ابنك المولود يجوع ؟

***

والحرمه من بعدك تضيع
وتيتم الولد الرضيع .
خلبـك قنـوع .
خليـك قنـوع .

* * *

لمـا الكلام فط النوبه دى ..
.. ويا حبات العرق .
لمـا العيال اتبعزقوا وسـط
الحـوارى .
لمـا اليفط ..
.. عرفت تقول معنى الكلام .
لمـا الحماس .. صوته برق .
لمـا الدموع ويا العرق
رسموا بريشة الهم .. لوحـة
ملونة .
يتضم حفلة رقص جوة المحزنة .
اللوحة فيها اسود كتير
اللوحة بتخاطب قلوب الناس
وبتقول للضمير
ان المصير بالشـكل ده
هايكون ياناس اسوا مصير .
. . . .
لمـا الأمل والياس تانى ..
.. فى عين ولادنا اتجمعوا
واتوحدوا الاتنين سوا
وعلـى النواصى وفى الحـوارى
اتوزعوا .
صوت الضمير قام وانطلق .
والوعى قايم .. يابلدنا ..
.. فى عين ولادنا .. بيتخلق .
واظن يعنى من النهاردة
هايكون حتبقى الحق حق .
حتى انا
مش حق نبوت الغفير .
ولا حق هذا الافعوان .
اللى قام الصبح قال .
.. ان الكلام ده .. كلام عيال .

* * *

دلوقت صار وش الهاموش
بيلم ملايين الوشوش ،
ويخلى صوت هذا الحماس
جـوه العيـون
.. مش ف الرموش ،
ويهز اقوى صولجان .
دلوقتى صوت الديدبان
مابيرعشوش .
بس اسمعوا :
برضك ها اقولكوا زيهم :
مايهمكوش ... مايهمكوش
وماتخجلوش ..
لمـا يسموكوا الهاموش !!

بوبي اليتيم

فخري لبيب

زئير البحر طوال الليل . احال ساعات النوم الى كابوس يقظ . ارقد تحت البطاطين . احاول لملمة شتات اطرافى الثلجية . الخيمة ستار خداع من الوهم الكاذب . انا كالراقد فى خلاء بلا غطاء . كأنى خواء ملق على الشاطىء . كشىء محنه الماء . الخيمة بيضاء ككفن ، كالحجر الجيرى الذى نعمل طوال اليوم بين طياته .

ننهى نوة ، لنبدأ اخرى . كالعالم فى اول الزمان ، يوم ان كان بلا شطئان . نحن نستكشف اعماق الزمن السحيق ، بعد ان طفى بعض منه على سطحه . الشمس تشرق مرهقة ، تقطع عليها قطعان السحب طريقها . الطبيعة تمطر سيولا تجتاح كل فعل لنا . فنعود نبدأ من جديد . الابار التى نحفرها للتعرف على الخام ؛ نغدو مصائد مياه ، يرهقنا نزحها . نبدو الأشياء بلا بدايه او نهاية . كل بداية تتلاشى والنهاية لا تبين .

عندما اعود الى المعسكر فى نفس الموعد الذى اعتدته . الاقى تحية ترحاب ، غدت مع الأيام رسمية آلية . احاول ان اقرأ وقد انفردت بى خيمتى ؛ تهرب المعانى من سأم التلاوة . تصبح الصفحة التالية كالسابقة؛ تفتقد الأوراق بلاغتها ومعانيها .

الرجال الذين يحملون معى ؛ اكتسبوا من الصخر جهامته ، امتزجت ذراته بعرقهم ؛ فصبغت وجوههم بلون البرونز . انتقلت خطوطه الى سمائهم ، فنحتت حدة السحن . خلف تلك القشرة الظاهرة ، قلق واشواق من الاعماق . اسر البعض منهم تتيم على مسيرة الف كيلو من هذا المكان . الخطابات تصل الأب والزوج المغترب ؛ من افراخ تنتظر الرزق فادح الثمن .

الشاطىء مهجور ، مهجور . بلقع خلت منه الحياة ، ذهب المصطافون واختفى الصيادون . اشجار التين النابتة من الصخر والتربة فوقه ، بلا اوراق او ثمار ، كشواهد توصى بالوحشة والبوار . البشر هنا جزء من المكان ، فى زمان غير الزمان . بدو جمعوا خيشهم

امام هجمة الشتاء وسكنوا الدور . رجال يرقدون فى الشمس ان بزغت، وخلف الجدران ان غامت . نســاء يرعين الغنم ويحملن كل العبء . وكلاب حراسة لا تحرس شيئا . هم جيرتنا ونحن نقطن ارضهم .

عقد السائق معهم أواصر صداقة متينة . انه انسان حنون ، تختزن جوانحه فيضـــا من العواطف . احضر منهم جروا اصفر فى لون الرمال البراقة . فرض الطفل نفسه ــ لحظة وصوله ــ على سكان المعسكر . بدأ فى اول الأمر ، يتشمم كل ما يراه . الناس والأشياء . كان يهز ذيله ، فيتراقص جســده فى رشاقة . نبح فيه احـد العمال . فاندفع مرعا الى السائق . ضمه الى صــدره ، وانفجر الباقون فى ضحك صاخب . جال الجرو بعينيه فى الجمع دهشا ، عندما أحس الأطمئنان ، عاد ذيله الى الرقص . قال السائق ، هو يعرفنى منذ ولد . كنت اخصه عند ذهابى الى العرب ، ببعض الطعام والملاطفة . ربت عليه مهدئا . قام وهو يقول ، سأخذه الى خيمتى . انها ، منذ اليوم ، بيته الجديد .

صار « بوبى » صديق الجميع « افيونة المعسكر » . نجح فى أن ينال نصـيبا وافرا من عواطف هؤلاء الرجال . اصبح هو الذى يسرى عنهم وبداعبهم . الا انه احتفظ للسائق بمكانة خاصة . كان ، عندما يعود الى المعسكر ، يدور حوله ، يتوسل اليه أن يحمله . فيضمه الســائق الى صدره ، يربت عليه ، يهمس له بدافىء الكلمات . ثم يقبع « بوبى » الى جواره ، أمام خيمته ، أو تحت سريره .

عندما نصل المعسكر ، عائدين من موقع العمل ، يبدأ اعداد مائدة الطعام . لاحظت فى الأيام الاخيرة ، وجودها معدة ، ساعة وصولنا . عجبت لتلك الهمة الطارئة . قال الطباخ وهــو يبتسم ، انه « بوبى » الصغير . لاحظ انه مهمــا كان هناك ما يشغله ، فانه ينطلق فجاة نحو الطريق المؤدى الى المعسكر ينبح ، يجرى ما بين خيمة المطبخ والمدخل ، حتى تظهر السيارة بقيادة صاحبه .

قال الساعى وهو يملأ اناء الماء فى خيمتى ، حدث اليوم امر مذهل . هززت رأسى مشـجعا ، بينمــا اخلع ملابس العمــل . قال ، جاءتنــا اليوم أم « بوبى » توقفت اســتمع . فى البداية ، بدت المسألة عادية . كلبة تتشمم المكان ، حتى خيمة السائق . كان « بوبى » حبيسا داخلها . اخـذ فى الصراع حتى فتحوا له . كانت الكلبة قد ابتعدت قليلا ، قبعت على مؤخرتها ، مدت بوزها الى الأمام فى ترقب . انطلق « بوبى » نحوها ، يهز نصفه الخلفى حتى يكاد ينخلع . ظل الاثنان يلقفان بعضهما البعض فترة . أخذته امه الى مدخل المعســكر بعيدا عن العمــال . خافوا ان

تذهب به . بقيت معه ساعة من الزمان تداعبه وتلاعبه . كنت اعرفها . اراها على الدوام قرب دار جيراننا الاعراب ، تنبح على العربة ، محيية كلما مررنا بها ، فيطلق السائق نفير السيارة ردا على تحيتها .

فى المساء ، قال السائق ، وزع العرب باقى ابنائها . اعتقد انها ستأتى كل يوم الى المعسكر . لم يعد لها غير « بوبى » . وقد حدث . واظبت الأم على زياراتها اليومية لابنها . كان ينتظر تلك اللحظات فى لهفة . فان تاخرت — وكان ذلك امر نادر — يظل يجرى حائرا هنا وهناك حتى تصل ، فينصرفا معا الى مكانهما المعتاد بعيدا عن العيون ، ثم يعود بعد انتهاء الزيارة ، سعيدا منتشيا ، يداعب الجميع ويلاعبهم .

استيقظت فى الصباح ، وانا احس بثقل يجثم فوق صدرى . رائحة الهواء تعبق بالرطوبة . « الأزيب » يكتم الأنفاس . السائق يهرول من آخر المعسكر . قال ، حدث شىء ما . تساءلت ، اى شىء ؟ داخلنى القلق فى هيئته . قال ، لا ادرى ، قفز « بوبى » منذ لحظة نحو باب الخيمة . ظل يخمشها وهو يئن . قلت ، ربما اراد الخروج . قال ، فتحت له ، فانطلق الى حيث كانت تلقاه امه . اسرعت معه ارى ما الحكاية . كان « بوبى » يرتكز على خلفيته ، دافعا راسه الى اعلى ، ينبح صوتا مطوطا كالعويل . قلت ربما يتألم من شىء يوجعه . هز السائق راسه . قال ، شىء ما حدث ، ساذهب لأرى امه . قلت ، ولم امه بالتحديد ؟ . قال ، احس بما فى داخله .

عاد بعد نصف ساعة مكفهر الوجه حزينا . قال ، قتلت امه . طاردت ثعلبا ، فسقطت فى بئر مهجور . دق عنقها فماتت على الفور . ضاق صدرى حتى الاختناق . ساعة قفز « بوبى » فى الخيمة ، كانت انفاسها قد خمدت .

عندما غادرنا المعسكر الى موقع العمل ، كان « بوبى » ما يزال فى مكانه ، يطلق ذلك النحيب الرهيب . اصابنا الوجوم . مررنا امام دار العرب . كانت صامتة كئيبة . لم يطلق السائق نفير سيارته كما اعتاد .

عند اوبتنا مبكرين ساعة الظهيرة ، كان « بوبى » يرقد فى مكانه . علمنا من العمال انه لم يغادره . نزل السائق من السيارة ، حمله فى حنان . ربت عليه فى رقة . همس فى اذنه بكلمات عزاء حزينة . انكمش « بوبى » مستسلما ، يئن فى خفوت ، لمعت فى عينى السائق عبرات ، اوشكت ان تسيل .

شعر

.. رباعية ..

محمد سليمان

كل يوم .. ،
تمد المدينة اطرافها
تستضيف حقولا .. ،
وتذبحها
وتصيد القرى

* * *

كل يوم
تصير الشوارع اطول
والليل اطول
والفارغون يطيلون اشجارهم
بينما اتضاءل
ينصب فى الطنين
وتلتف حولى حبال المغنين ،
يلتف حولى الدخان
فأحبو الى غرفة

وأفكر بالسنوات التي خطفتها المدينة من مقلتي

أفكر بالورق المتصارع ،

بالكلمات النبية ،

والكلمات الغبية ،

اضحك ... حين اراني وحيدا

اقلب في راحتي هلالا

وانتظر الريح ،

والصيحة النبوية ،

اضحك ....

حين تمد المدينة أطرافها .. فأهدد

أطلق بين المرايا خيولي

ارتدي معطفي

ولا أتزحزح ،

لا انحني

كي الم النجوم التي سقطت من جفوني

فقط انحني ....

وانتظر الصيف أو زوبعات الشتاء ،

وانتظر الندماء .. ،

أفتش .. بين الملايين عن واحد

كان هتلا .. ،

أفتش عن وردة

توقظ الريح ،

تقتلع السائرين من النوم ،

تطلق أشجارهم

فأنام ....

أنام قليلا

وأنجب طفلا .

مى زيادة

قراءة فى كتاباتها الفلسفية

احمد عبد الحليم عطية

(١)

.. تنفرد مى زيادة فى تاريخنا الادبى المعاصر بسمات عديدة تجعل لها مكانا مميزا فى تاريخ الأدب العربى الحديث . ولا تنحصر تلك السمات فى كونها فتاة اقتحمت عالمـا ، كان قاصرا حتى تلك اللحظة على الرجال، وبرزت فى عالم الصحافة والأدب . وكان لها صالونها الذى ارتاده غالبية أدباء وكتاب بل وبعض علماء العرب فى العشرينات والثلاثينات من هـذا القرن ذلك الملتقى الذى صور وكأنه جزيرة — حضارية فى صحراء مجدبة تارة ، أو باعتباره قصر فخم فى قرية كبيرة بائسة هى مصر ، بينما كان فى حقيقته صورة اخرى لمـا نجده لدى مدرسة لطفى السـيد والتى اقامها فى فصول جريدة السياسـة ، والتى اخرجت لنا طه حسين ومحمد حسين هيكل ومصطفى عبد الرازق ومى نفسها ، أو ما نجده فى الجامعة الأهلية الوليدة . والتي كانت مى ايضا من طلابها النابهين .

.. لقـد ارتبطت مى زيادة التى قـدمت من لبنان مع والدها الى القاهرة — وقد كان للمثقفين الشوام — بالقاهرة فى مطلع القرن دور — ما — فى الثقافة والصحافة المصرية ، ويختلف اسهام كل منهم حسـب طبيعة

(*) مدرس فلسـفة — آداب جامعة القـاهرة .

وميول الصحيفة التى يعمل بها ، او قل حسب القوى التى تعبر عنها تلك الصحيفة . اقول ارتبطت مى ووالدها صاحب جريده المحروسة — وللاسم مصريته الصميمة — بقوى البرجوازية المصرية الناهضة وجناحها الليبرالى الذى قاد الثورة الوطنية فى ١٩١٩ والذى قام بحركة تنوير عامة تمثلت فى اقامة الجامعة المصرية واشاعة نوع من الثقافة العقلانية الجديدة عن طريق كثير من الصحف الحرة(١) .

.. هنا وهناك كانت مى زيادة ... ، يرتقى اسمها فى ازدهار فى كل المواقع : تكتب فى المحروسة ، وفى المقتطف . تخطب فى الجامعة وقاعة وست هول ، تجوب المنتديات الثقافية والفكرية تتحدث عن الاخاء والمساواة ، تدعو للتمدن وتشيد باللغة العربية وفضلها فى صالونها الادبى المميز ، وفى حوارها ونقاشها فى كل لقاء ، فى ظل الحركة الوطنية التى تشمل مصر كلها والتى كانت مى تعترف دواما بفضل هذه النهضة الوطنية العامة عليها وعلى ادبها . تقول فى حديثها الى طاهر الطناحى — كما يقص علينا فى « اطياف من حياة مى » : « وفى خلال الحرب العالمية الأولى التحقت بالجامعة المصرية القديمة فكنت ادرس بها تاريخ الفلسفة العامة ، وتاريخ الفلسفة العربية وعلم الأخلاق على المستشرق الأسبانى « الكونت دى جلارزا »(٢) وتاريخ الآداب العربية على الشيخ محمد المهدى ، وتاريخ الدول الاسلامية للشيخ محمد الخضرى الى ان انتهيت الحرب الكبرى وقامت الحركة الوطنية المصرية ... وهنا كانت يقظتى الادبية الصحيحة والخلق الجديد الذى امدتنى تلك الحركة بروحه » .

.. وتؤكد على هذا التأثير مرة ثانية بقولها : « استطيع ان اقول ان أهم ما أثر فى مجرى حياتى ككاتبة ثلاثة اشياء : اولا : النظر الى جمال الطبيعة ، ثانيا : القرآن الكريم بفصاحته وبلاغته الرائعة(٣) . ثالثا : الحركة الوطنية التى لولاها ما بلغت هذه السرعة فى التطور الفكرى »(٤) .

.. كانت كاتبة ادبية وشاعرة الى حد ما(٥) كما يعلم كثير من المطلعين على كتاباتها وآثارها .... وكانت فيلسوفة وتلك ناحية هامة فى حياة مى ناحية مجهولة نميط عنها اللثام فى بحثنا هذا .

(٢)

.. كانت مى من ابرز طالبات الجامعة المصرية القديمة ولا يذكر لنا التاريخ القريب اسماء من درسن منهن فى الجامعة ، وقد كن بالطبع قلة فى ذلك العهد . لكن مى كانت من هؤلاء القلة اللائى تركت عليهن الجامعة بصمات وبصمات . لقد كانت طالبة مميزة كما يقص علينا واحد من ابرز

طلاب هذه الجامعة وهو الدكتور زكى مبارك ، الذى كان واحدا من سبعة نالوا درجة الدكتوراه من الجامعة القديمة فى الفلسفة وكانت مى منافسة قوية له ، كما يخبرنا هو فى مجلة « صوت المرآة » فى عدد خاص « بمى » بعنوان عروس الأدب يقول : « ثم تجىء عروس الأدب النسائى فى هذا الجيل ، وهى فتاة أعرفها جيدا فقد كانت رفيقتى فى الدرس ، وزميلتى فى طلب الأدب ، والفلسفة بالجامعة المصرية .. » فقد كانت مى منافسه خطيرة كما يظهر من نفس المقال الذى يكرر فيه عنها .. « وكان لى بالجامعة المصرية زميلة تنافسنى منافسة عنيفة »(٦) .

.. ونتوقف قليلا داخل الجامعة مع « مى » التى تدرس الفلسفة ، والتى تعطى لنا وصفا لفتيات الجامعة فى هذا العهد كما كانت معهن فتقول : « كنا نجمع هناك كمؤتمر دولى التأم لعقد الهدنة وتقرير شروط الصلح أو كمؤتمر نسائى غرضه المطالبة بحقوقه والمجاهرة بمبادئه : على أن الأحاديث الدائرة بيننا لم تكن لتدل على شىء من ذلك لأنها كانت مقتصرة على أخبار الكونسرتات والسينما والأزياء وأشكال البرانيط الحديثة . وكان يتخلل هذه الثرثرة النسائية المحضة ضحك طويل « بدب دبيبه » .. فى كل موضوع ، جذبت أطرافه فتانان . فكيف إذا صار ضجة فتيات كثيرات » .. ومن عجائب الحديث النسائى أن السيدات أما يصفين جميعا ولا تتكلم منهن واحدة ، وهذا أندر من النادر . وأما يتكلمن جميعا فى آن واحد ولا تصغى منهن واحدة(٧) .

.. لقد كانت تختلف هى عن هؤلاء ، وكان لها تميزها داخل الجامعة ولها دورها كما أشارت الى ذلك السيدة هدى شعراوى رائدة النهضة النسائية الحديثة فى مصر التى تذكر فى حفل تأبين مى أنه : « فى شهر أبريل سنة ١٩١٤ نظمنا سلسلة محاضرات للسيدات فى الجامعة القديمة وبينما كنت أغادر القاعة ، عقب القاء المحاضرة القيت فتاة لفتت نظرى برشاقة حركتها .. استوقفتنى تلك الفتاة قائلة ... سيدتى هدى : أنا معجبة بمشروعك ، مقدرة لمجهودك لذلك أضع نفسى تحت تصرفك . لا تظنينى صغيرة لا أستطيع معاونتك . أنا كاتبة وشاعرة . أنا أكتب فى الصحف والمجلات أنا « مى » لابد أنك قرأت شيئا لى ألا تعرفيننى ؟ (٨) .

.. لقد كان يعرفها كل زملائها فى الجامعة يقول أشهر طالب ومدرس وعميد للجامعة وللأدب العربى : « لقد عرفت مى » سنة قبل الحرب الكبرى وعرفتها فى الجامعة المصرية القديمة فى حفل كان يقام لصديقنا الأستاذ خليل مطران . وكانت تتحدث فيه الى الجماعات لأول مرة فيما أظن وسمعنا نحن طلاب الجامعة لأول مرة فى تاريخنا أيضا صوت فتاة

تتحـدث الى الجماهير وكان صوتا عذبا لا يكاد يبلغ الأذن حتى يصـل الى القلب وتعلقت النفس بهذا الصـوت وامتلأت القلوب بصـاحبته فى احاديث اولئك الشبان عندما كانوا يتحدثون بعد ان انصرفنا عن المحفل..

.. واعتذر لصديقنا الأستاذ مطران فاقول لعل هؤلاء الشبان من طلاب الجامعة قد تحدثوا بعد الحفل عن مى باكثر مما تحدثوا عنه هو(٩) .

.. ويؤكد طـه حسين على صورة « مى » طالبة الجامعة الجادة يقول : « واعود الى مصر فاراها طالبة فى الجامعة المصرية تختلف الى الدروس مهما يكن اصـحابها ومهما تكن موضوعاتها ومنذ ذلك الحين لم اراها الا مشتغلة بالعلم طالبة له فى بيتها ، وفى الجامعة وفى كل المظان التى كان العلم يطلب فيهـا ، ثم مسافرة الى اوربا ــ اذا سمحت لهـا الفرصة لتسمع العلم فى سويسرا او فرنسا او ايطاليا وغيرها » (١٠) .

.. والسمة الهامة فى تكوين شـخصية « مى » والتى يؤكد عليهـا طـه حسين ــ بالاضافة لتاسيسها لأول مرة فى تاريخنـا المعـاصر الصالون الذي استؤنفت فيه الحياة الادبية المشتركة بين الرجال والنساء بعـد ان انقضت عصور بغـداد والاندلس ــ هى التفلسف والتفكير العقلانى يقول : « والشيء الثانى الذى اسجله هو أن « مى » قد تأثرت كما تأثرنا نحن فى شبابنا بحادث بسيط فى نفسه كل البساطة ولكنه بعيد الاثر فى حيـاة كثير من جيلنا هذا الحادث هـو محاضرة القاها استاذنا احمد لطفى السيد فى نادى المدارس العليا عن ابى العلاء ، وما اكثر الذين سمعوا هذه المحاضرة وما اكثر الذين فكروا فيها ولكن هناك قوما سمعوها وسمعوا الحديث عنها فلم ينقض تفكيرهم فيها حتى اخذوا ابا العلاء على انه موضـوع يصح ان يفكروا فيه ، من هؤلاء (مى) . فقد اخـذت ابا العلاء الذى اظهره لطفى باشا لجيلنا على انه شيء يجب ان يفكر فيه ، فكرت فيـه عملت على تتبع ما كان يكتب عن ابى العلاء ، وما لقيتهـا الا تتحدث فى فلسفته وتشاؤمه وفى عزلته »(١١) .

.. وبالطبع يمكن تفسير قول طه حسين هذا بانه تأكيد على فعل التفكير نفسـه وليس مجرد موضـوع التفكير (الظاهرى) ــ الا وهـو ابو العلاء ... ولكن ذلك الاتجـاه العقلانى الذى بدأ باستاذ الجيل ثم ظهر فى دراسات عميد الأدب العربى الأدبية وتبلور فى كتابات مى الفلسفية تلك الكتابات التى تمثل جانبا هاما فى حياة وتفكير « نابغة الشرق » . ان هـذا الجانب الذى مسه برفق طه حسين هو الذى ابصره عن كثب واحد من أهم العقول الجادة وصاحب النظرة العلمية الثاقبة وهو سلامة موسى محـرر المجلة الجديدة ، وصـاحب المؤلفات التى شكلت عقلية جيل من

المثقفين المصريين فى هذه الفترة ـــ الذى يصفها « بالاديبة الحرة » يقول :
« كنت اقصــد الى « مى » ونلخذ فى الحديث عن الاداب او الاجتمــاع اتعجب من قوة تفكيرها وابرازها للمعانى الدقيقــة والآراء الجريئة التى لم يكن احــد من قرائها يدرى انها تؤمن بها او تفكر فيها . فقــد كانت فى جميع مؤلفاتها تبــدو (ظاهريا) وديعة يقطر الحنان من قلمها تتجنب الزوايا الحادة وتســلك الطريق المستقيم ولا تحرف عن القواعد السنية فى الادب والاجتماع »(١٢) .

.. وقد كانت اهتمامات مى الفلسفية العلمية واضحة لدى معاصريها يتبينها المثقف الواعى ، فبالاضافة لشهادة كل من طه حسين وسلامة ، يبين الأستاذ محمود يوسف انها « كانت تنفرد باسلوب يجمع الى ارشاقة دقة البحث والاستقراء وصــحة التعليل والتدليــل والاستنتاج . وكان اسلوبها يمت بصلة وثيقة الى الرصانة والهدوء العلمى شأن اولئك الذين انقطعوا للدرس ووهبوا انفســهم للعلم ، وكانت مى فى كثير من ابحاثها تنحو منحى الفلاسفة فى كتابتها وتفكيرها بتأثير تعمقها فى دراساتها الفلسفية والادبية والاجتماعية ، ولها كلمات وآراء تعــد افكارا حديثة وتصاح ان تكون رؤوسا لنواح من التفكير جعلتها بحق من اعلام الثقافة ومن قادة الراى فى العالم العربى » (١٣) .

* * *

.. « من » و « الى » « مى » كتبت كثيرا من الرسائل التى تقدم لنا صورة واضحة عن الحياة الأدبية والثقافية فى مصر . بما فيها من الحقائق التى قد لا نجدها فى الكتب . كتب اليها العقــاد وانطون الجميل وجبران ومطران ولطفى السيد وكثيرون كتابات تفصح عن اهتمامات هؤلاء الاعلام وآرائهم وفيما يفكرون فيصح أن تتجاوز هذه الرسائل الجانب الشخصى لأصــحابها لتكون مصادرا للحيــاة الفكرية . كتب اليها انطون الجميل فى ١٥ ابريل ١٩١٥ بعد أن قرأ مقال من يومياتها بجريدة المحروسة عنوانه « غرفة فى المكتبة » ـــ وكانت مى وقتئــذ تتردد على الجامعــة المصرية للدراسة فكتبت عن غرفة مكتبتها ووصفتها ابدع وصف اعجب به انطون الجميل فأرسل يقول : قرأت اليوم ما كتبته فى « يوميات فتاة » عما جال فى صدرك من العواطف اثناء تلك الدقائق الوجيزة التى قضيتها بين صور مشاهير الكتاب فى احدى غرف الجامعة المصرية . وتلوت على من كمن يتلو صلاة او يترنم بانشــودة ، ما اوحى اليك من الالهام : منظر امراء الفكر مصــورين على الجدران من ديكارت وكورنيل وراســين وموليير وفولتير وهوجو ...

... لما اجل هؤلاء الرجال بل انصاف الالهــة تذيع مفاخرهم بعد

اجيـــال فتاة شاعرة ، وتجد ارواحهم بلغـــة لم يعرفوا منها إلا الاسم، وليده جبل الزيتون وربيبة جبل الارز تنشر مآثر عظمـــاء ابنـــاء المســـين بلغـــه سكان المضارب »(١٤) .

.. فماذا قالت عن الجامعة وعن (غرفة مكتبها) ؟ وماذا كتبت حتى يتوقف انطون الجميل محـــرر الأهرام ليشيد بهـــا ويثنى عليهـــا « من البداية تقـــول ان الجامعة بالنسبة لى ليســـت فقط مكانا للدراسة ، بل هى مهبط للوحى وفكرة للتأمل وعليهـــا عقدت آمال كبار ــ تحدث عنها . كانهـــا تتحدث بلسان الأمة المصرية كلهـــا وهى تقـــول « يقـــال ان فى العـــالم نحـــو ثلثماية جامعة (١٩١٥) . ولكن الجامعة المصريـــة احـــدث هذه الجامعات ... انهـــا مفتوحة للجميع ولا تقلل من فضلهـــا حـــداثة سنها . ان كل صغير مســـتودع آمال كبيرة لأن له قابلية النمو والتاثر ... ليست الجامعة ينبوع علم وادب لطلبتها وطالباتها دحسب بل هى مهبـــط وحى لى حين ابلغهـــا قبل ابتـــداء الدرس الذى ابتغى حضوره بدقائق اقضيها بالانتظار والتأمل » .

.. وتصف لنـــا تأملاتها فى غرفه المكتبة وكأنها تقدم لنـــا تحليـــلا لأعمال وشخصيات الكتاب والمفكرين الذين تزين صورهم جدران هـــذه الغرفة تقـــول : « انا الآن فى غرفـــة صغيرة تابعـــة لمكتبة الجامعـــة وليس فى هـــذه الغرفة من الكتب الا ثلاثة اجهل اسمها ولغتها لأنهـــا خفيت تحت كتاب رابع من تأليف مارمونتل وهـــو اديب فرنساوى لـــم يتفوق فى موضوع من الموضوعات الكثيرة التى عالجها بل اكتفى بالاجادة فيهـــا جميعا اجادة معتدلة تاركا البراعة والتفوق لأستاذيه الكبيرين فولتير وروسو الذى حـــاول تكوين مجتمع جديد بقلمه القـــادر البليغ روسو وفولتير الذى كافح القيـــود الدهرية براس قلمـــه الذى لم يكد يلمس القرطاس لرشاقته وخفته حتى نفذ كالسهم الى اعماق الافـــكار فابتسمت لذلك الفـــوز شفتاه وكانت تلك البسمة الخـــالدة فجـــر الحرية المنبثق من ليل العبودية الأليـــل « .. هذه مى التى وصفها سلامه موسى تضيف » كلمـــا رايتنى وحدى فى هذه الغرفة شعرت بان فى وجوهها روحـــا هى مجموع ارواح النوابغ الحاضرين هنـــا برسومهم وخلاصـــة الأفكار المطلة من أحدقتهم .

.. ولكن لنتابعن سيرنا فى الغرفة .. فى منتصف الجـــدار الى اليمين صورة هوجو فى شيخوخته ويده تحمل جبهته المثقلة بالأفـــكار العظيمة ... والى شـــمال هوجو ارى الفيلسوف ديكارت الذى قـــال فولتير فى وصفه انه جعل العميان يبصرون لأنه بين للقرن الخامس عشر

اغلاط القرون الخاليات وجمع خلاصة تعاليمه فى جملة واحــدة : « لتبلغ الحقيقة يجب أن تنسى مرة فى حياتك جميع الآراء والاعتقادات التى شببت عليهــا ثم تقيم أسسا جديدة لآراء واعتقادات شخصية .

.. وتستدرك « مى » كأنهــا تفجر موضـــوع من اهم موضوعات الفلسفة وهى تهتف « سبحان الله ! الى شمال ديكارت أرى بوسويه(١٥) ترى ماذا يقــول ديكارت لبوسويه فى ساعات الوحــدة وبماذا يجيبــه الأسقف ؟ ليســت لى ســبيل الى التجــرد من جسدى حينا لاســمع محاوراتهما ولو مرة واحـــــدة لأعلم كيف يتناقش الدين والعلم فى عالم الارواح ! .

.. على يمين هوجو موليير الشــاعر المنتقد المضــحك الذى ملأ تأليفه تحت لهجة الاستخفاف والظرف والتنكيت انتقادات اجتماعية وعلمية ودينيــة .. وعلى يمين موليير وجــه نحيف جــذاب يعبر عن شــخصية عبقرية من هذا ؟ .. تقــول مى .. « لو نسى مصــورك كتابة اســمك تحت رسمك . لو درست آثار فكرك وعلمك وانتقادك وطمس الزمــان كل ما أيده قلمك . لو اكلت النــار وجهك غير مبقية الا على شفتيك لعرفتك يا فولتير) بالفمك من فم هائل فى كلامه هائل فى بسمته هــائل فى سكوته حتى فى سكوت الصــور .

.. وعلى الجدار المقــابل لجدار فولتير صورة فينلون مؤلف كتاب « تليماك » المملوء بالانتقاد الدقيــق الخفى لحــكومة لويس الرابــع عشر وللملك العظيم نفسه » . تلك هى الصور التى أشارت اليهــــا مى وعلقت عليهـــا ووجدت فى اصحابها من أدباء وفلاسفة ـــ صورة اصحاب الاستنارة والتحرر العقلى والاجتماعى . لم تلهم هذه الصــور أســماء الروايات والمؤلفات ولا موضوعات كتاباتهم مسرحية كانت او ادبية بل كانت انطباعاتها عنهم تدور حــول نقدهم الاجتماعى هكذا رات ديــكارت وموليير وفولتير .

.. تلك هى تأملات مى فى « غرفة المكتبة » فى الجامعة المصرية . ولا شك أنهــا كانت بين المبرزين من طلابهــا ولا ريب انه كان لهـــا مكانة رفيعة فى نفوس زملائهـــا بدليــل انهم انتدبوها لتمثيلهم فى القــاء خطبة باللغـــة الفرنسية فى تكريم أستاذ الفلسفة الكونت دى جــلارزا فى الحفلة التى اقاموها له مســاء ١٣ ابريل ســنة ١٩١٧ فى حديقـــة فندق شبرد بمناسبة انتهائه من تدريســهم الفلسفة عند اليــونان(١٦) . ولم يتردد أساتذة الجامعة وطلابها فى تكليفها بالقــاء خطبة وداع الشــيخ

محمد الخضرى أستاذ تاريخ الامم الاسلامية والشيخ محمد المهدي استاذ تاريخ الآداب العربية فى الحفلة التى اقيمت فى فندق شبرد فى آخر كانون الثانى ١٩١٨ .

* * *

.. ترى ماذا قالت امام أستاذ الفلسفة المستشرق الاسبانى «جلازا» وذلك الجمع المحتشد فى فندق شبرد من المفكرين المصريين وبينهم سفير اسبانيا وقنصلها فى القاهرة دون كريستوبال فالين ، ومسيو دى كاريوس — ان مى تبدأ حديثها بقول الفرنسين ان اسبانيا لم تبعث اليهم الا بملكات صالحات . اما نحن ايها السادة ، فقد عرفنا اسبانيا وقد اعجبنا بها . عرفناها بمن أعطتهم من بنيها الى العالم الرومانى من فلاسفة وفقهاء وخطباء واباطرة . عرفناها بآدابها وفنونها وبلغتها الموسيقية العذبة ... الا ان لأسبانيا حسنة خصيصة علينا نحن طلبة الجامعة المصرية لانها اعطتنا استاذا من امثل بنيها وهى حسنة لا نقابل الا بجميع الثناء . فلتحى اذا اسبانيا الكريمة الجميلة فى شخص استاذنا الاسبانى(١٧) .

.. انها تتحدث بمرارة النفس المثقلة بهموم الجهل والتخلف مشبهة تاريخنا فى بداية القرن العشرين بالقرون الوسطى فى حديثها عن البعث المتيد وهى تحيى استاذها قائلة : « ايها السادة ، تاريخ القرون الوسطى الذى انتهى فى اوربا بابتداء القرن الخامس عشر يكاد يمتد عندنا الى اواخر القرن التاسع عشر ، .. اليست هذه السنوات الأولى من القرن العشرين اشبه شىء بعهد القرون الوسطى نظرا الى حالة العامة ؟ .. الشعب هنا مستودع ظلام وجهل ترتع فى ربوعه الخرافات والشقاء ولا اظن اما ينقصنا هو اختراع الطباعة لندخل اشعة الفكر مع الكتاب الى تلك النفوس النائمة . ولكن ننتظر التعليم الاجبارى ، ننتظر عمل المدارس الابتدائية منها والعليا ننتظر الوقت ابا العجائب ، ننتظر زيادة غيرة (وحماس) فى الرؤوس المفكرة ، وزيادة تحفز فى الهمم الناهضة ، لنسير فى طريق فوز ميمون الى عهد جديد يخرجنا من ليل القرون الوسطى الى نهار البعث المتيد .

.. اشتهر احد الرومان بكلمة رددها سنوات طويلة وهى : «فلنهدم قرطاجنة » وفى نفس الفئة الراقية عندنا امنية ثابتة وهى « فلنهدم الجهل » وانما نهدم المدائن بقنابل المدافع ، واما الجهل فظلام ، والظلام لا يهدم الا بتغلب النور .

النور ! .. النور ! نريد النور دواما وفى كل مكان ! نريد ان نعرف ذل العبودية ، كى ندرك عز الحرية ! نريد أن نكسر قيود الارغام

كى نقيد ذواتنا اختيارا بواجبات سامية . نحن نعلم ان قيود الحرية اوفر من قيود الظلم عددا ، وارق نوعا ، واواجع وطأة ، ولكن فى قيود الظلم اذلالا يسحق الشخصية هابطا بالانسان الى تحت درجة الانسان ، وفى قيود الحرية عزة تعلو بالمرء الى قمة انعظمة فتصيره انسانا كاملا يقوى على النظر مليا فى وجه الانسانية المجاهدة قائلا : انا ابنك وقد صيرنى جهادى اهلا لهذه النبوة المقدسة .

.. ان مى هنا لا تلمق عبارات ادبية ولا تصنع من الكلمات شعرا وادبا انها تحدد فكرة الجامعة فى عقول مفكرى مصر والملهم فى بعث (علمى جديد) انها تبصر التقدم فى نهضة تعقب عصورنا الوسطى وتقف مع طبقتها البورجوازية الناهضة فى قمة لحظة الاستعداد للاستنارة المرتقبة كما تعبر عن ذلك افكارها فى خطبة ١٣ ابريل ١٩١٧ وهى تخاطب « جلارزا » قائلة : ايها الاستاذ الكريم .. نحن جزء من الفئة التى ذكرنا . ولقد صدق فينا مثل اهل « اليوجا » الهندية القائل : « اذا استعد التلميذ جاء الاستاذ » . ساعة تقف نفوسنا حائرة عند ابواب المستقبل نتجاذبها عوامل الشك والرجاء فتدفعها حينا وتحجمها حينا وفى هذه الساعة الخطيرة من حياتنا الادبية نراك عاملا يدا بيد مع استاتذة جامعتنا الافاضل ومع نفوس غيورة اخرى تعمل لنهضتنا. ما استطعت الى ذلك سبيلا .

.. وهناك فى قاعة الدرس الصغيرة حيث يدخل شفق المساء على عجل ، وتسرج المصابيح سريعا ، كم استحضرت اشارتك الواسعة نوابغ الاجيال يتوقد عطاردى ، وبرصانة مفكر قد اعتاد تسنم الذرى العقلية . فسردت مذاهب المتقدمين باسطا اقوالهم مفندا اراءهم شارحا ما لامس منها الاعجاز ملخصا نقد الناقدين فآتيا بالنقد عليها جميعا . ذلك بسلاسة وايجاز تكسوهما بلاغة عبقرية قد تكون انتهت الى الأسبانى كارث شيشرونى .

.. وبيننا بيانك يزيح حجبا ضربن بين المعانى والافهام اذا بالنفوس منا تشب مطلات على آفاق جديدة . فيلحقنا عطش العلم ، وتأخذنا رغبة السؤال .. وروحك الكبيرة العالية منهل نور وحكمة كلما استقينا منها معرفة وضياء زادت تدفقا وتدفقت سخية ، ونعمة صافية ، يتألق فى تموجها حب العلم وحب الكمال ».

.. نراك منحنيا على كتب كثيرة تتصاعد من صفحاتها صور الحياة وخيالات اللانهاية . تقابل بين لغات قديمة ولغات حديثة ، وتقارن

بين اساوب واسلوب وتعبير وتعبير ، لتنقل الى لغــة العرب هـــكمة شمقيقتها فى المجد والقــدم ومناظربتها فى الفصاحة والفن : الأغريقيــة واللاتنية . لكنها على شهرتهما لم تنتشر انتشارها . ارتفعتا حيــا الى اوج الحيــاة والعظمة ولم يكن ان هبطت كل منهما مع مدينتها . اما اختهما الثالثة لغــة مكة والحجاز والعراق ، فلهــا الغلبة ولهــا البقـــاء ولا يزيدها كر الدهور الا فتــوة وجمالا لأن لغــة القـــرآن لغـــة خالدة(١٨) .

.. واللغة التى احببتها وانزلتها من علمــك الواسع منزل الكرامة حتى تملكت اعنة الـكلام فيها سوف نجــازيك جميلا وسوف تحفــظ تعاليمك بين كنوزها الغاليــات ، وسوف تفتــح كتابها الذهبى لك وتضم اسمك الى اسماء ابنائها الخالدين .

عاش الكونت دى جلارزا .

عاشت الجامعة المصرية .

عاشت نهضتنا الحديثة(١٩) .

.. ان مى التى اختيرت لتلقى كلمــة طلاب الجامعة امام استاذ الفلسفة اختيرت لكونها فيلسوفة تنتقل كما ظهر فن تحيتها الأخيرة الى استاذها من الاستاذ الى الجامعة الى نهضة مصر الحديثة ونرى فى الجامعة نورا يهدم الظلام بالعلم والعقل .

.. ان نبوغ « مى » وازدهارها الادبى يرجــع كما اشارت مى الى الحركة الوطنية المصرية (البورجوازية) خاصة فى جانبها العقلانى الذى ظهر فى الكتابات الصحفية الحرة وفيما كانت تشعه الجامعة القـــديمة من اشعاعات علمية تتجاوز جدران قاعات الدرس . وقد أشرنا الى تلقيها دروس الفلسفة فى الجامعة وعلى تأثرها بعقلانية احمد لطفى اســيد واهتمامها الدائم بالفكر الفلسفى . وقد سرى هذا الاهتمام بالفلســفة فى كل كيان مى ــ ابصره ســلامة موسى فى احاديثها الخاصــة وادركه طه حسين فى سلوكها العــام ويمكن لنـــا ان نتتبعه فيما القته من خطب وخطته من مقــالات وسوف نعرض فى الفقرة التالية ما وجدنا وســط السطور التى كتبتها مى فى خطبها ومقالاتهـــا ثم فى فقرات تالية نبين ونحلل الكتابات الفلسفية المجهولة لمى .

.. اهتمت مى زيادة بقضية المرأة اهتماما كبيرا ظهر فى تعـاونها مع رائدة الحـركة النسائية هدى شعراوى وفى كتابيها الهامين عن باحثة البادية وعائشة التيمورية كذلك فى خطبتها الشهيرة عن « المـرأة والتمدن » فى النـادى الشرقى بالقـاهرة فى ابريل ١٩١٤ . « نادٍ شرقى يزينه حضـور شرقيون . ان نفس الشرقية تهتز طربا لهـذا الموقف ، وساتكلم بصراحة وثقة كأنى الطفلة الاولى من عائلة كبيرة ذات لطـف وتسامح . طفلة تتكلم بلا خوف ولا وجل مستسلمة لرعاية من حولهـا ، مستبشرة بدلائل الانتباه البادية فى انتظارهم وابتسامة التشجيع المرتسمة على شفاههم » .

.. وتحدد قضيتها بقـولها « تاريخ المرأة استشهاد طـويل أليم ، ومن اغرب الغرائب انهـا لم تجد لهـا فى القدم صديقا ولا بصيرا ... لكنى ارى الأمـر عجبا بل فظيعـا من رجـال نحسبهم نوابغ زمانهم وقادة افكار العالم . لم يذكر شعراء اللاتين من المرأة الا جمال جسدها . وشعراء اليونان : اسخيلوس واوربيدس وغيرهما يسمونها ـــ ببسـاطة كلية ـــ « بلية العـالم » . أما الفلاسفة فاكتفى بأن اذكر هنـا كبيرهم افلاطون الالهـى ، الذى يعتبره تاريخ الفكر امـة بأسرها افلاطون ذا الاحلام الغامضة والمبادىء السامية الذى لم يترك موضـوع اصـلاح سياسى او ادبى الا عالجـه رغبـة فى اسعاد العـالم ـــ افلاطون لـم يفكر قط فى تحسين حالة المرأة ولم يهتم بدرس أخلاقها واستكشاف درجتها العقلية والاستعدادية(٢٠) .

ماذا اقول ! ان افلاطون هذا قضى حياته آسفا لأنه ابن المرآة وكان يصرح بازدرائه بأمه ، ويعتقد ان من كان جبانا من الرجـال فى هـذا العـالم فعند ولادته مرة أخرى تتقمص روحه فى جسد حيوان أو جسـد امرأة .. وما علم افلاطون ان امرأة ستعلم الفلسفة الافلاطونية الجديدة فى « مدرسة الاسكندرية » وان تلك المرأة لا يمنعها شبابها الغـض وجمالها الرائع أن تكون اعلم علمـاء عصرها . تلك هى الفتـاه هيباتيا ابنة ثيونوس الرياضى الشهير ، التى قتلت رجما فى شوارع الاسـكندرية فى أوائل القرن الرابع ، فذهبت شهيدة علمها واخلاصها ورغبتهـا فى اشهار التعاليم الافلاطونية الجديدة(٢١) .

.. ويتبين من ذكرها لموقف الفلاسفة ـــ وقد اكتفت من بينهـم بافلاطون ـــ مدى المـامها الكبير بتـاريخ الفلسفة اليونانية وقد تلقت

دروسها على جلارزا بالجامعة . وان كان يجب عليهـا فى هذا الموضـع تنـاول موقف سقراط وهـو اكثر من افلاطون تعبيرا على الحط من قدر المراة ، الا ان الربط بين كل من سقراط وافلاطون فى تاريخ الفلسـفة يجعل كثيرا من الكتاب يورد اراء احدهما على انها للآخر . وصورة افلاطون عندها تعبيرا عما تمتقد فى الفيلسوف ، ليس باعتباره مفكرا ميتافيزيقيـا تامليا بعيدا عن مشاكل واقعه الاجتماعى ولكن باعتباره ذا موقف اجتماعى فأفلاطون عندها « لم يترك موضوع اصلاح سياسى او ادبى الا عالجـه رغبة فى اسعاد العـالم — الا ان نقيصته فى رايهـا انه « لم يفـكر فى تحسين حال المراة ولم يهتم بدرس اخلاقهـا ، وربما يكون هذا موقف سقراط . وكان يمكنها الاستشهاد بما قـدم افلاطون فى جمهـوريته من تصـور « شيوعى » للمـال والنساء ، فى هذا التصـور الذى ترفضه المذاهب الاشتراكية الحديثة يجعل من المراة ملـكا مشاعا لأفضـل رجـال المجتمع . وبالطبع هذا تصور ترفضه معنا مى .

.. وبعـد ان تبين مى موقف المسيحية والاسلام الذى سوى بين الرجل والمراة ترى ان النهضة النسائية تمتد يوميـا فى اقاصى المسكونة الا انهـا تعرض لموقف فولتير — وهى تكن لكتاباته احتراما واعجابا — وتعجب من رايه فى المراة « وكم قال فولتير ان فكرها سريع العطب وانه يتحطم تحطيما اذا حـاول استفهام ناموس علمى . غريب ان يقول فولتير هـذا القول وهو الذى استعان بأمراة على فهم كتابات نيوتن ، وهى صـديقته مدام دى شـاتليه معربه (مفرنسة) كتاب نيوتن فى ناموس الجاذبية »(٢٢) .

.. فى حفلة النادى الشرقى تحدثت مى عن التمدن ودور المـراة مستشهدة بسير وآراء اعلام الفلسفة والأدب امثال سقراط وافلاطون وبترارك ودانتى وشكسبير وكورناى وبوسوية ولا ينتبز واغلب هؤلاء كانوا مجهولين الى حد ما لقراء العربية فى تلك الأيام ، ويتضح ثقـافة مى واهتماماتها الفلسفية فى الخطبة التى القتها فى حفل فندق كونتيننتال فى القاهرة مساء الجمعة ٢٨ من ابريل ١٩١٦ احتفـالا بمرور مائـة عام على انشاء مطبعة المعارف ووقفت فى مى تتحدث تحت عنوان « العجائب الثلاث » عن الكلمة والحرف والمطبعة فاذا بها تحيط الحاضرين بمعلومات فى الفلسفة والتاريخ والفنون تربط بينها ببراعة فى سياق مشوق بجاذبية ابسـطورة « قدموس » بمناقشـات ديمقرايطس وهراقليطس وغيرهم ديمقراطيس ورينان .

.. تبدا من خطبتها بكلمة لبسكال — الفيلسوف الفرنسى — ثم تتحدث عن الكلمـة والكلام وتعرض آراء الفلاسفة فيها تقـول : إن

سادتنا الفلاسفة جعلوا من هذه المسألة (الـكلام) موضوع مناقشات شتى بدأت فى القرن الخامس قبل المسيح مع « ديمتراطيس » الذى كان يضحك دواما من الجنون الانسانى « وهيراقليتس » الذى كان يبكى حزنا على هذا ولم تنته مع رينان الذى كان يكتفى بالابتسام المبهم قائلا : « لكل مسألة وجهان » . وفى خلال القرون الطويلة التى مرت بين ديمقريطس ورينان ، قال الفلاسفة اقـوالا جمة هى كأقوال هذه الطائفة ــ طائفة انصاف الالهة ــ عادة خلاصتها تقسم الى قسمين : ففريق يقـــول ان الكلمـــة نتيجة ذكاء الانسـان اذ شعر باحتياج الى التعبير عما يجـــول فى نفسه . والفريق الآخـر يقـول بل الكلمـــة استعداد غريزى فى الانسان هى عمل الطبيعة بالذات ، وما تعبر الكلمـــات الا عن جوهر المعانى والأشياء . وتدرادت المدرسة اللاهوتية على هذا فى القرن الثامن عشر ان الكلمة اعظم من أن تحسب اســتعدادا غريزيا لانهـــا وحى الهى(٢٣) .

.. وتناقش فى خطبتها فى الجامعة المصرية فى ٢٩ أبريل ١٩٢١ موضوع من أهم الموضوعات الفلسفية ، اجابة لطلب جمعية « فتاة مصر الفتاة » تحـــاضر فى « غاية الحياة » وتخصص موضوعها فى غاية الحياة عند المراة مستشهدة بأقوال قاسم أمين فيلسوف المراة فى مصر بعد أن عرضت الى الفيلسوف الفرنسى « كوندرسية » الداعى للمســـاواة بين الرجل والمراة تقــول : « ان المنـــادين بحقـــوق النساء فى فرنســــا قد سموا انفسهم أحفـــاد « كوندرسية » الفيلسوف الفرنســاوى الذى دعا الى المساواة بين الجنسين . وقد اتخذوا ذكرى وفاته فى ٢٩ مارس من كل عام عيدا يحتفلون فيه بتحـرير المراة . وفى هذا الاسبوع الاخير من شهر ابريل ذكرى وفاة زعيم النهضة النسائية فى هذه الديار واحـــد مؤسس الجامعة المصرية التى تجمعنا الساعة جدرانهـــا : قاسم أمين .. صاح قاسم فى القـــوم يهديهم ولكنه لم يفته أن تحـــرير المراة فى يدهـــا أكثر منه فى يد الرجل وان العمل الزم الأشياء لهـــا .. فليحى زعيـــم النهضة النسائية ولتحى المراة المصرية ناهضة عاملة(٢٤) .

.. ان مى عروس الأدب النسائى كما يطلـــق عليهـــا تنتقل فى اهتمامها بقضية المراة من الأدب الى الفلسفة فتحلل آراء الفلاسفه فيهـــا وتفندها وتشيد باعلام الفلاسفة الذين ساندوا قضيتها حتى تحول تأملها وخيالها الأدبى الى افكار حية فلسفية يرى فيهـــا الدكتور محمد حســـين هيكل وزير المعـــارف العمومية فى ذلك الوقت موقفا سياسيا ، حيـــث تحمل كلمته فى تأبينها عنوان « فى الســـياســـة » يقـــول : «لعل اكثركم قد عرف الآنسة مى » وكلكم ولا ريب عرفتموها من آثارها .. ولمستم

فيما تراتم من هذا وذاك روحها الشعرى الحريص على أن يستشف ما فى الحياة وما فى العالم من جمال وكمال — ولا تحدث عن ناحية ادنى الى اتجاهى انا فى الحياة — تلك هى ناحية التفكير السياسى لمى » .

.. ولست اقصد بالتفكير السياسى حديثا فى الحزبية والأحزاب ، فلم تكن « مى » تتجه الى هذا النوع من التفكير ، بل لعلها كانت تراه من النوافل التى لا تتفق وميولها الذاتية . وانما أقصد بالتفكير السياسى لمى ناحية منه لم يكن لها بد من أن تكون صاحبة رأى فيها تلك ناحية المركز السياسى للمرأة فى المجتمع »(٢٥) .

.. ان اهتمام مى الفلسفى يتغلغل فى صميم فهمها للأدب وتلك مسألة هامة للغاية فلم يكن الفكر اضافة هامشية تزين كتاباتها الأدبية بل هو صميم تفكيرها وفهمها للأدب اداته ووظيفته كما يظهر فى « رسالة الأديب الى الحياة العربية » وهى المحاضرة التى القتها فى (وستهول) بالجامعة الأمريكية فى بيروت بدعوة من جمعية « العروة الوثقى » فى ٢٢ مارس ١٩٣٨ . فمادة الأدب ليس الخيال والتأمل لكن « يحدثنا الأدب عن النظريات والمذاهب » . ومن اجل نشر الأفكار التى تعلى قيمة الحياة تقول سرعان ما يتصل الحاضر بالمستقبل فى الأديب: جيل جديد يتخرج على آثاره وعلى مؤثراته فشب حاملا معه الفكرة التى تنيل الحياة قيمة .

.. ان مى تربط الأدب بالحياة الاجتماعية تفسيرا بسيوسيولوجيا له . وترى أن على الأدب ان يقدم لنا — خاصة فى عصر التطور الآلى — ايديولوجيا للحياة مقابل تطور التكنولوجيا(٢٦) .

.. وفى رسائلها أيضا مثل خطبها نجدها تتحدث عن : نيتشه وامرسون وفولتير وروسو وعلماء الكلام وبرجسون وغيرهم . بل انها فكرت فى عمل قاموس فلسفى كما يتضح فى رسالة انطون الجميل اليها فى ١٣ يونيو ١٩٢٦ التى يقول فيها « سأقرأ كثيرا قاموسك الفلسفى »(٢٧) ويبدو ان هذا القاموس لم ير النور . لكننا نستطيع من كتاباتها ان نتعرف على فهمها للفلسفة والفلاسفة . ويظهر انها كانت على المام كبير بتاريخ الفلسفة القديمة والحديثة ونظرياتها . فقد ارسلت الى جبران خليل جبران ١٩١٩ — الذى ارسل لها كتابيه « الجنون » و « المواكب » — رسالة ناقشت فيها آراء النتشوية بعنف فقد كتبت فى مجلة الهلال تقول « فى المواكب فى المجنون اكاد

اتبين تأثير نيتشــه وان كانت بسمة التهكم الفنى التى نراها عند جبــران افندى لن تشبه ابــدا ضحكة نيتشه ذات الجلية الضخمة المزعجة ».. ونضيف ــ مما يظهر وعيها بتــاريخ الفلسفة ــ الى ذلك قولهــا : ان الشاعر العــربى جبران فنى فى كل شىء ونظــرة واحــدة الى كتاب المواكب تكفى لتعين ما عنــده من فوق بسيط انيــق ولا تقيــم المرارة لديه طويلا لانه يعــود الى ذكر الطبيعة وحبهــــا .

.. وقد يرتفع احيــانا الى اعلى ذرى التــأمل فتحسب الامــام الغزالى متكلما اذا يقــول :

وغاية الروح على الروح قد خفيت   فلا المظاهر تبديها ولا الصور

فيجيبه فى الغاب بما يدل على اعتقاده بوحدة الوجود(٢٨) .

.. ويظهر ان اهتمامها بنيتشه كان شائعا اذ كانت ترفض اراءه ، التى نادى بهــا جبران ــ والتى نجدها ايضا فى نفس الفترة لــدى فرح انطون(٢٩) « وكان حكمها قاســيا عليــه وعلى شوبنهور ايضــ كمــا يتضح من رسالة ارسلها اليها لطفى السيد فى أول سبتمبر ١٩١٣م يقول لهــا فيها : اخشى ان تكون عصاك او نفثاتك قد لعبت بعقلى ايضا فاحكم على شوبنهور ونيتشه حكمك القاسى عليهما ثم يقــــول لهــا مداعبــا ولكننى مع ذلك اقــول ان شوبنهور اخطــأ خطأ واحــدا هو انه لم يقدر ان سيكون من النساء ، فتاتنا « مى » ذلك هو الخطأ الأساسى الــذى لو تدبر فيــه لمــا تمشى فى مذهبه على ذلك النمو » .

.. ويظهر من رسالتها الى امين الريحانى معرفتها بالمفكر الامريكى امرسون وتقــدمها رايا مخالفا لرايه فى السفر(٣٠) .

.. وكتبت الى الدكتور يعقوب صروف احــد مؤسسى المقتطف ورئيس تحريره واحــد رجالات النهضة الثقافية فى الشرق الحديث ــ رسالة تقــول فيها : « لمــا جاءتنى رسالتك كنت غارقة فى مطالعـــة مراسلة شائقة بين فيلسوفين عظيمين : فولتير ود المبير ، مراسلة دائرة حول اعظـــم اثر ادبى راته القرون الحديثـــة : دائرة المعـــارف الفرنسية »(٣١) .

(البقيـة فى العــدد القــادم)

قصيدة بالعــامية :

الصراخ

محمد الحلو

يا مدينـــة الأحزان
يا مدوبانى فى ليــل مالوش آخــر
الحلم لسه فى آخــر السكة
كل ما اقرب خطـــوة يتآخر
العتمة غالبة وروحى بترفرف
العتمة غالبة وروحى مخنــوقة
وامد ايدى
ما اطولش غير اشــــواك
قضــبان على الشـــباك
عصـــافيرى محــروقة
بتغنى فوق شــجرة ندم .. سودة
متكفنة بالــدم والأزهــار
يا عم يا جمـــال
حملتنى الحــلم اللى عذبنى
حملت على كتفى حمــــول النـــار
ورميتنى وحدى فى سكة مســدودة
لا خل .. ولا صاحب
لا وردة تتصاحب ..
ولا خضرة فى البســـتان
وانا لسه واقف فى العــرا. باصرخ
باصرخ على اللى جاى
باصرخ على اللى فات
الصوت ماهوش طالــع
إما الزمن ضــــايع .
فى بـــلادة المســـافات

الحياة فى الزمن الميت

السيد محمد احمد حسن

ـــ فى زمن الاحساس الميت .
ـــ فى ظل قلوب لا تنبت .
ـــ ولسان احمق لا يصمت .
لا املك حتى ان ابكى .

ـــ فدموعى فيض الأحزان .
ـــ والحزن مشاعر انسان .
ـــ ان اشعر هذا كفران .
ودليـــل هواتى او افكى .

ـــ والصدق هو الذنب الاكبر .
ـــ لا يمحى يوما لا يغفر .
ـــ ان تصدق يعنى أن تفجر .
وتثير خيالات الشك .

* * *

ـــ لكن معذرة يازمنى .
ـــ مازال القلب يلازمنى .
ـــ فلتصغ الآن لتسمعنى .
ولتصمت كـــل الأجراس .

ـــ قد جئت اليـــك ولى قلب .
ـــ ذو نبض يعمره الحب .
ـــ اهدانى ايـــاه الرب .
كى اهـــدى نبضى للناس .

ـــ فسأحيا رغمـــا عن موتك .
ـــ وسينبت قلبى فى جدبك .
ـــ فتماد اكثـــر فى افكك .
لكن لا تقتل احساسى .

زحام الشارع الكبير

احمد والى

ما كان أبوه غنيا كما كان يدعى ، ولا جارت عليهم الأيـام فبددت ثروتهم وتبدد معهـا اخوته الكثيرون ، وهـو نفسه كان يتساءل أحيانا ان كان له أخ يعمل مستشارا كبيرا بالجزائر أو آخر طبيبا بأمريكا ... لكنه أنس لأكاذيبه واحبها ، اذ كيف يبرر اذا شقرته وسمنته وبيـاض لحمه وزرقة عينيه الا اذا كان من أصل عريق ؟

كان يجلس خلف مديرية الشرطة بماكينة التصوير المـائى ومعـه زملاء عديدون تندهش من بطالتهم جميعا وتندهش أيضا أن معظمهـم يدخنون ويشربون الشـاى ويحاولون الظهور بالشـكل الأنيق رغم نيابهم الرخيصة التى اشتروها حتما مستعملة من باعة عديدين مثلهم يفترشون بدروم محطة السكة الحديد .

اما هو فى أيامه الأخيرة فقد كف عن التدخين وشرب الشاى مبررا لزملائه أن الأطبـاء نصحوه من أجل مرض السكر وضغط الدم اللذين أصاباه ، وربما لم يذهب للأطباء قط ولكن البنت التى كانت لا تفـارقه وتلعب دائما بجـواره الحجلة ونط الحبل كبرت وأصبحت لا تشبع وهو بالـكاد يكفيها المؤونة .

عندما جـاء الزبون الثانى ومضى نطت على كرشه المدور الكبير بينما هو جالس على كرسيه المصنوع من الجريد وقبلت صدغه ويداهـا الصغيرتان تحوطان رقبته القصيرة السمينة .

ـ « نبدل الطعمية بطبق كشرى ! موافـق ؟ » .

ـ موافـق .

ـ واذا جاء زبون ثالث هل نأكل معى طبق أرز باللبن ؟

ـ اذا جـاء ... لكن لن آكل معك لأن الأطباء ...

ـ نشتريه بدون سكر حتى تأكل معى !

وقفزت لمـــا آلمت فخذها توكة الحـــزام الراقدة على بطن الرجل ورمحت تنظر فى عيون الناس وتخمن فيمن ســوف يختار ماكينتهم ليتصور عنـــدها .

ومضى وقت طويل (كانت يدها المضمومة المرتانة قد بللت فيـــه العشرة تروش ورقية) قبل أن ينفذ صبرها اذ اقبل رجل ذو شـارب طويل ولحيـــة نابتة سائلا .

ـــ بكم الصورتين لجـــواز السفر ؟

ـــ من غير فلوس !

لكنه سأل ثانية وعلائم الغضب تتشـــكل على وجهه الذى يشى بالطيبة .

ـــ بكم ! خلصـــنا .

ـــ عشرة تروش .

ـــ طيب احلق ذقنى واهذب شاربى وأعود .

ـــ علام وهيئتك جميلة ؟ اجلس ، انهم يحبون الشوارب واللحى فى البـــلاد العربية ، اجلس يارجل ...

وحرك القرص الأسود الذى بفوهة المـــاكينة ثم وضعه .

ـــ مبـــــروك !

قام الزبون يتمطى كمن يشعر بالخديعة ودفع ثم راح يتبصص على مقهى قريب يدخن الجـــوزة ريثما تخـــرج الصور .

مدت البنت يدها ولقفت القروش العشرة ومضت فى الشـــــارع الجانبى ، ولمـــا طال غيابها راح الرجل يشرئب ومعه كرشه الكبير بينما يده تعبث فى بطن المـــاكينة الســـوداء باحثا بعيون قلقة حائرة عن البنت التى لم تظهر بعد منذ أن ابتلعها زحام الشارع الكبير .

قراءة فى قصص بهاء طاهر القصيرة

محمود عبد الوهاب

يتفق نقاد بهـــاء طاهر على تفرد موهبته الابداعية وعمق ثقافته وجدة رؤاه الفنية وعصريتها وقدرتها على احتواء أعمق صور الكشف عن الأبعـــاد الميتافيزيقية حينا والاجتماعية فى معظم الأحيان لمشكلة الانسان المعـــاصر . لكن معظم هؤلاء النقاد يصف البناء الفنى فى أدبه بأنه بنـــاء تقليدى أو كلاسيكى وحين يشعر بعضهم بالتناقض بين ما يراه عصريا فى الرؤية وتقليديا فى البنـــاء يفسر ذلك بقدرة بهـــاء الخاصة علـــى الصياغة الفنية وهو تفسير وان أتاح للنـــاقد منفذا سهلا للهروب من مواجهة المشـــكلة لكنه لا يساعد القـــارىء على الارتفـــاع فوق هـــذا التناقض وتفسيره .

فى هذه القراءة لقصص بهـــاء طاهر التى تضـــمنتها مجموعتـــاه الخطوبة وبالأمس حلمت بك محـــاولة لرصد علامات الخروج من الشكل التقليدى الى الأشكال الفنية المعـــاصرة من خلال مواكبة الكاتب فى رحلته على صعيد الترقى الوجدانى عبر رؤى أكثر عمقا وشمولا وعلى صـــعيد الترقى التكنيكى عبر أشكال أكثر اتساقا وأحكاما .



نشرت قصة نصيحة من شاب عاقل فى مجموعة الكاتب الثـــانية «بالأمس حلمت بك» دون أن يذكر تاريخ كتابتها ومع ذلك يمكننى أن أجزم بلا تحفظ بأنهـــا احدى تجاربه الأولى . ان ما نعرفه الآن عن خصائص فن بهـــاء طاهر يبدو فى هذه القصة غائبا تحت وطأة أساليب الصـــياغة التقليدية : يلهث عم خليـــل بائع الصحف العجوز المريض والعـــائل الوحيد لأسرة كبيرة ومدمن الأفيون خلف عادل المهندس الشاب طالبـــا

اعانة . يتردى الرجل من طالب سلفة الى طالب احسان ومن شحاذ الى قواد لكن عادل لا يكف عن إسداء النصائح له : يجب أن تعمل وأن تكف عن تعاطى الأفيون وأن تعنى بأولادك .. الخ .

يذهب الكاتب في سخريته من «عقل» المهندس الشاب ومن تحجر عواطفه الى المدى الذى يصرع فيه عم خليل تحت عجلات عربة مسرعة فيواصل عادل تحليله للأمر محدثا نسه عن التعويض الذى سيناله في الحالتين العجز أو الموت . ان الكاتب يصل بامعانه في السخرية الى النقطة التى يحرص الكاتب المتمرس على التوقف قبلها حتى لا يتهاوى عمله من همس الفن ورهافته الى جهارة الدعوة أو غلظة الوعظ . في هذه القصة نرى تكوينا من عنصرين أحدهما ثابت انى حد الجمود لا يعتريه تغير الا بالقدر الذى يعكسه عليه العنصر الآخر المتحرك وهوما يجعل من أحداث القصة مجموعة من الدوائر الواهنة تنداح فوق بحيرة راكدة .

لقد اعتمدت قصة سندس على شخصيتين فقط واتخذ التكوين من البساطة وحيادية النبرة ما يقترب به من شكل القصة السابقة لكن سندس وان انطلقت من نفس دائرة التعاطف الانسانى الا أنها ترقى في هذه الدائرة الى اقصى هوامشها وترقى على صعيد التمرس التكنيكى الى شكل يهمس بمضمونه .

يرى القارىء في القصة سندس شابة جميلة وعفية تحمل على راسها وذراعها بضاعتها الثقيلة وتجوب شوارع القرى ويرى أم ادريس ربة البيت والخير وام الأولاد والحارس المنتبه لشر الطامعين والحاسدين : ها هى سندس تقتحم الدار ــ تحت قناع البيع ــ لترى حصاد الأرض وخبز الفرن ولبن البقرة وبيضة الدجاجة وترى البنت والولد ولذا ما أن تراها حتى تبادر بنطق الكلمات التى تدفع الأذى الوشيك : الأرض لم تعط هذه السنة .. الولد خائب والبنت عويل .. الخ .

ان سندس تصعد من سفح اجتماعى يعيش فيه الفقراء والمعدمون الى حيث تعيش أم ادريس التى يؤرقها الخوف على ما تملك فتتشاءم من اللحم النىء في الحلم ومن نباح الكلاب ومن عين الغريب وتحاول التطاول فوق الحاضر لاستشراف المجهول المنقوش في بقايا القهوة وتطارد الكائنات الشريرة غير المنظورة بدخان البخور .

لقد كان على سندس المتعبة من حملها الثقيل أن تتجاهل مؤقتا حاجتها للطعام وللراحة وتضع كل خبرات التمرس الطويل في نسيج من الكلمات الموشاة وذات الوقع المحبب كى تفتح ثغرة في قلب أم ادريس الخائف المنقبض المتوجس .

يتعاطف القارىء مع سندس لكن القصة تنأى بعيــدا عن العاطفية الضحلة وترتقى الى مستوى الكشـــف عن نقطة التمـــاس التى تربـــط وتفصل دائرتين فى خريطة العلاقات الاجتماعية .

قد يبدو للقارىء ان الكاتب يخاطبه فى قصـــة فنجان قهوة من نفس دائرة التعاطف مع اسرة صغيرة يموت عائلهـــا الموظف فتواجه أرملته وابناؤه محنة غيابه كاب وكزوج وكعائل للأسرة (تتراكم الديـــون حتى يقترح العم طلب اعانة من وزارة الأوقاف ويترك الابن الشـــاب دراسته الجامعية ليلتحق بوظيفة صغيرة وتخطب الابنة الشـــابه لموظف عجوز) .

وقد يبدو أن الكاتب يكشـــف للقارىء عن اقنعة النفاق الاجتماعى اذ يتظاهر العم بالحزن على اخيه ويتظاهر البقـــال بالوفاء لذكـــرى المرحوم ويطلب زملاؤه الرحمة للفقيد وهم يتهامسون عن سرقاته . لكن القراءة العميقة لابد أن تتجـــاوز بالقارىء هذين البعدين (العـــاطفى والاجتماعى) الى تأمل العبث الكامن فى حقيقة الحيـــاة والموت . ان تهاوى شرف الموظف الصغير قد يكون له ما يبرره اجتماعيا واقتصاديا ولكن لمـــاذا تنزوى صورة الأب المحبوب (قبل أن تتوارى فى ظلام النسيان) فى عقل ابنته . لمـــاذا تشتاق لرؤية صديقها والأب الميت لمـــا تزل انفاسه تملأ البيت . ان الأب يموت فيتهاوى وجـــوده ماديا وعاطفيا ومعنـــويا ويندفع المتشبثون بعربة الحيـــاة ليملأوا — دون لحظـــة انتظـــار — الفراغ الناجم عن اختفائه .

فى هذه القصة نرى الملامح الأولى لأسلوب فى البنـــاء يعتمد على تعدد وتنوع عدد من الدوائر المتداخلة تفضى كل منها الى الأخرى فى هدوء وانسياب حتى تنداح الدائرة الأخيرة فى فضـــاء من السكون والصمت.
فى قصة النـــافذة نرى من منظـــور آخر نفس الاحساس بافتقاد الحياة للمعنى ونرى ما يعتريها من دوامات هادئة أو عنيفة وقد هيمنت عليهـــا جميعا روح عابثة .

تتقدم ناظرة المدرسة المجـــاورة لاحدى المصالح الحكومية بشكوى ضد بعض موظفيها لأنهم يعاكسون من النوافذ طالبات المدرسة ويتفـــق الجميع الموظفون ورؤساؤهم على تفاهة الأمر لكن هذا الاتفاق لا ينسق مع ما أطلقته الشكوى من انفعـــال وردود افعال تتسم بالحدة والعنف . لقد خلقت الشكوى الأعمدة الواهية لمسرح لا حد لتفاهته ولكن الممثلين مندمجون فى ادوارهم بكل الجدية : انهـــا تحـــرك فى المدير العام احساسا قديما بالظلم تنطلق منـــه شكاواه المريرة وتقلق وكيل النيـــابة الى حـــد الانزعاج وتطلق بين الموظفين روح الحقد والتربص .. ان ثمة قرارات

عليـا تصدر واستجوابات واتهامات جارحة واستقالات ومواجهـات غاضبة تصل الى حافة الصدام .

فى هذه القصة يضيف الكاتب الى ملامح أسلوبه الذى يعتمد تعدد وتداخل الدوائر مزيدا من الدقة والاتساق انه يبدأ القصة بأبعد مستويات الاطمئنان لعارية الحكاية وتفاهتها وينهيها بأقصى درجات الهياج العصبى « وكانت الصيحات الرفيعة تعلو وتختلط الى أن صارت صرخة واحدة متقطعة تتكرر باستمرار » وبين البداية والنهـاية تتصاعد التفـاصيل بكل دلالاتها النفسية والفكرية فى تدرج وتوافق وانضباط .

تميز قصة النافذة عن القصص السابقة بالتحـول عن ضمير الغائب الى ضمير المتكلم وهو تحول لا يكاد يشعر به القارىء لأن ملامحه تنساب فى هدوء وتدرج ولأن الكاتب يمهد للانتقال باستخدام الضمير « نحن » ولأن المتكلم يروى القصة من مسافة نفسية بعيدة مما يجعله قريبـا من صوت الراوى المحـايد .

ان ضمير المتكلم سيتيح للكاتب التخلص مما قد يعتور القصـص السابقة من برودة التصميم أو مما قد ينـال حيويتها من فتور أو شحوب ويهيىء له فى قصتى اللكمة والمظاهرة فرصة التجسيد الأوفى والأعمـق لهمومه الوجودية . يستبطن الكاتب فى هاتين القصتين مشاعر الشخصية الرئيسية وافكارها وهواجسها وتساؤلاتها ويستقبل المرئيات والأصوات وقد تشكلت بطابع حالاتها الشعورية ويصيغ البنـاء القصصى من خلال التقابل والتوازن بين اهتمامات حاضرها وتداعيات ماضيها بين مشاعرها المضمرة وكلماتها المنطوقة وبين تدرجات حضورهـا وغيابها فى ذات اللحظـة .

لم تكن اللكمة التى سددها رجل مجهـول لأسـباب مجهـولة الى وجه بطل القصة الا حجرا القى فى حيـاته وقد كشـفت الدوامات التى طرأت على سطحها الى أى مدى كانت تلك الحيـاة فارغة الى حد الخواء . لقد مضت كل سنوات عمره بلا صداقة أو حب أو عشق بل لقد مضت بلا عداوة أو خصومة او خلاف لقد اجهد ذهنه كى يبحث فى الماضى أو الحـاضر عن سبب يبرر الاعتداء عليـه فلم يجد الا حكاية تافهـة جرت وقائعها فى سنوات مراهقته ومنذ ذلك الزمن البعيد مضت حيـاته فى ركود تام بين المكتب والبيت والحانة . ان كمال رفيق الحانة لا يصدق أن رجلا ما اعتدى عليـه انه يصرخ : أنت تتوهم ، نحن لا يحدث لنـا شىء ، نحن لا نفعل شيئا ، لا شىء غير اننا هنـا الليلة ، هنا غدا ، هنا

بالأمس ، نحن هنـــا فى خمارة صغيرة حيث سنموت نحن هنا حيث متنـــا بالفعل بلا ضربات بلا ثمن بلا شوء لا شيء أبدا .

يعكف الكاتب على هذه الشخصية التى تحيا بلا انفعال ولا عواطف ولا يقين والتى تتوالى امامها صور الحيـــاة بكل ألوانهـــا الزاهية والباهتة دون ان تتطاول اليها فى موقعها البعيد .. يعكف الـــكاتب على هـــذه الشخصية ليزيد ملامحها عمقا وتأكيدا فى قصة المظاهرة . يحيـــا بطـــل المظاهرة حالة عميقة من السـأم تجعله فى حالة من العجـــز لا يقـــوى معها على رفض الطعام الذى عافته نفسـه أو الواجبات العائلية الزائفة وجعلته لا يقـــوى على مواصلة الالحـــاح على اخيه لتسليمه المستندات التى تمكنه من بيع نصيبه فى تركة أبيـــه بل جعلته لا يجـــد من الحماس ما يكفى لمتابعـــة السير حتى النهاية فيما بدا مغامرة جنســـية مأمونة العواقب . انه يتساءل لم لا أبكى ارتكز على هذا الحـــائط وأبكى ؟ وما الفـــائدة ؟ هل سأجن كما تقـــول أمى ؟ وماذا يحـــدث لو جننت ؟ لن اضطر لأن اكلم أحـــدا أو استمع الى أحـــد . لن أمشط شعرى كـــل صباح أمام المرآه واكره نفسى » .

يتوقف بطل القصة أمام مظاهرة احتفال بالفـــوز فى دورى الكرة . انه يرى فى الأعلام المرفوعة والنعش المحمول وصخب الهتـــافات وتعصب الجمهور نفس الحقيقة التى تجسدت فى قصة النافذة (تفاهة الحيـــاة وتهافت الأحياء على حصاد الهشيم) لكن البطل لا يكتفى بالتأمل الهادىء الرصين لقد هيمنت عليـــه روح من سخرية واستهزاء جعلته ينضم الى جمهور المظاهرة (هو الذى لم يشاهد فى حياته مباراة واحـــدة) مرددا شعاراتهم بنفس الحماس المتعصب العنيف .

يستفيد الكاتب فى قصتى اللكمة والمظاهرة من تكنيك الصـــــورة السينمائية حين يعمد لتجسيد عمق المسافة النفسية التى تفصل البطـــل عن الاهتمـــام بمعطيات الحاضر المباشر الى اضافة تفاصيل كثيرة (الى نفس الكادر) ترصدها عين البطل دون أن يعكس هذا الرصد أدنى درجة من درجات الاهتمام .. ان الصـــور تتدفق على عينى البطل واذنيه فـــلا يتجـــاوز مستوى التلقى حـــدود الاحتكاك الفيزيقى بين الذبذبات الضوئية والصوتية واجهزة الاستقبال . انظـــر كمثال ما تراه عين بطل المظـــاهرة فى قاعة السينما او بطل اللكمة فى الحانة (رأيت فى مرآة الحانة وجـــوه الجالسين واقفيتهم رأيت الشعور المصففة بطرق مختلفة بفرق فى الجانب وبغير فرق والرؤوس الصلعاء والرقاب النحيلة بحنجرة بارزة والرقاب الغليظة .. الخ) .

يطور الكاتب هذه الصيغة السينمائية بحيث تتجاوز ذلك الـدور الجزئى ليرى القارىء فى قصتى المطر فجـأة وبجوار اسماك ملونة كيف تجسدت فى ارفع مستويات التوظيف الفنى وارقاه واغنـاه بالدلالات .

فى « بجوار أسماك ملونة » ينتزع البطل من قلبه الهـامد وروحـه الخائرة ما يكفى من الحماس كى يتصل بزميلته فى العمل بل والاعتراف لهـا بحبه وبعد التمنع المعهود والشكوى من شبكات الرقابة العـائلية تخبره بعد تردد محسوب انهـا ربما تأتى للقائه فى الموعد المحدد . ان البطل ينتظرها فى المـكان المحـدد ولكن دون أن تتداعى الى قلبـه وعقله صور من وجودها الحسى أو العاطفى أو الفكرى . انه لم يسـعد بالمكالمة أو اللقـاء المنتظر . لم يحتشد بالكلمات المناسـبة لتشجيعها على الاقتراب منه وفهمه والاطمئنان لدوافعه . لقـد تأخرت ثلث ساعة فلم يقلق لم يحدث شيء من ذلك لأن الحب كان نورا خافتا بزغ فى سمائه فصنع هالة شاحبة من ضياء دون أن يقـوى على زحزحة الظـلام . لقد ظلت عيناه تدوران حـول أسماك ملونة فى حوض زجاجى وفتـاة وحيدة على منضدة صغيرة ومجموعة فتيات يتكلمن الفرنسية .. الخ . حتى عندما جـاءت وقد تجملت للقـائه رأت عيناه ملابسها وأظافرها وألوان المساحيق على وجهها لكنها ظلت بعيدة . لقد حانت لحظـة المكاشفة والنجوى فهل ينطلق لسانه . انهـا تحدثه ليرى من شخصيتها ما اعتقدت انه يرضيه ويجذبه اليهـا (اراءها فى الحيـاة صراحتها واقعيتها .. الخ) لكن النور الخافت يذوى فى قلبه ببطء وهمود لتنتشر فى فراغ اختفائه ألوان شتى من التفاصيل التافهة .. انهـا لحظة الشعر تموت تحت وابل من جزئيات نثرية لا معنى لها تتوالى بتواصل واصرار .

فى قصة المطر فجأة نقرأ معالجة اخرى لرحلة بزوغ الحب وظهوره واختفائه فى تلك السماء الملبدة بالصمت والحزن : يهمس البطل لصديقته احبك ماذا افعل لكن الهمسة تضيع فى صخب الشارع انه يرفع صـوته فتسمعه لكن اعترافه يضيع مرة أخرى فى شبكة التمنع والتظاهر باللامبالاة ومواصلة الثرثرة التى تصنع بينهما مسافة محسوبة . لكن حبه ليس من القوة بحيث يمكنه الاستمرار والامتثال لشروط اللعبة انه ينهى الأمر قائلا وأنا ايضا لا أحبك .. كنت .. كنت اريد ان أحبك ولكن . ولكن الرذاذ الذى يبدو خطوطا شفافة مائلة كان يملأ العـالم وكان يتسـاقط بتواصل وأصرار .

يعمق الكاتب احساس القارىء بعـالم اكتسى بلون الرماد والتراب باضافة هذه الصورة التى تحفل وحدها بين زحـام الأشياء الهشـة والمبتذلة بثقل الكتلة وسطوع اللون وقوة الحضور : مرقت بسرعة قطة

سوداء مبتلة وتحت المنضدة المجـاورة نفضت نفسها ثم جلست بهـدوء واحتضنت جسمها الأسود اللامع بذيلهـا الكبير ثم راحت تتطلع اليـه بعينين خضراوين مستفهمتين .

****

تجـاوز بهاء طاهر دائرة الهموم الوجودية من خـلال ايمانه بقيمة ظلت فى قلبه صلبة وشامخة . لقد كان ايمانه بالحـرية . بحق الانسـان فى ان يحيا بكل ابعـاد وجوده حقه فى أن يعمل وأن يبتكر ويبدع وان يبحث بكل طاقاته عن معنى للحيـاة هو جسر عبوره الى دوائر الهموم الاجتماعية والسياسية .

كتبت قصة نهـاية الحفل سنة ١٩٧٠ بعد هزيمة ١٩٦٧ وخـلال حرب الاستنزاف حيث ما تزال البيـانات العسكرية تذاع واللون الأزرق يطمس مصابيح السيارات وأجهزة الرقابة تمارس سطوتها على محررى الصحف وكتاب المسرح ومعدى البرامج وعيون التقارير تلاحق الجميع .

فى الحفل مجموعة اصدقاء كتاب وشعراء ومخرجون اجتمعوا للاحتفال بعيد ميـلاد زوجة احدهم وتهيأوا جميعـا لسهرة بهيجة : ثمة طعـام فاخر وغير وشراب واسطوانات وعلاقات حميمة تسمح للفكاهات بالتخفف من وطأة الممنوع والمحظور وحتى تكون البهجة خالصة ثمة اتفـاق على تجنب أحاديث السياسة والحرب والنقد .

لكن الهموم المطرودة خـارج الأبواب المغلقـة تتسرب اليهم وكأنها الغـازات السامة : ان المداعبات البريئة تتكأ جراحا وتحـرك فى كـل منهم مشاعر الخزى من جبنه أو نفاقه أو اشتراكه فى تشييد الواجهات التى كانت تخفى خلف بريقها الزائف نذر الكارثة .

ان التململ يبدأ من اللحظة الأولى لوجود الراوى الشاعر الشاب. ان سكوته يفسر بالصمت المتعمد وانطواءه بالترفع وعجزه عن الاندماج فى مرحهم يعطيه فى عيونهم مظهر الطاهر البرىء الذى ينأى عن مواقع الملوثين. وتنحسر مع ساعات السهرة موجات المرح وتطل تذر الاحسـاس بالذنب وتطفو من الأعماق أصوات الضمائر المكبوتة فتتعالى الأصـوات تبرر أو تكابر أو تدعى الاستقامة والشرف أو تستدعى الشـهادات المنسية من زمان الكفاح القـديم واخيرا تنطلق الاتهامات والشتائم لتنهـال على رؤوس الجميع وبعدها تهب عواصف البـكاء .

فى هذه القصة نرى استخدام الكاتب لأسلوبه فى صياغة الاحساس بالمسافة التى يراقب منها الراوى احتفال الأصدقاء من خلال التوقف عند

تفاصيل صغيرة لا تعكس اى دلالة (تمثال الراقصة على القاعدة الخشبية ـ بقايا الديك الرومى على المائدة ـ الحشايا الجندية بالصالون) لكن هذا الأسلوب يلعب هنا دورا ثانويا .

يعتمد بناء هذه القصة على تقاطع محورين وتداخلهما وتدافعهما حتى ينحسر متوازيا ما بدا فى أول القصة قويا وغلابا ويعلو فى آخر القصة بايقاعاته الثقيلة الوطأة مابدا فى البداية خافتا وواهنا . ان المرح والبهجة ونشوة الشراب والضحك هى نغمات اللحن الأول نغمات تبدأ عالية وقوية وصافية الا من شوائب التململ والقلق من وجود الوافد الغريب بشبابه وصمته وبراءته وتتسع النقط السوداء فى مهرجان الأضواء الملونة عبر تراكم الاحساس بالخجل من حيل الهروب والادعاء وارتداء الأقنعة حتى تمتلىء اللوحةبالمساحات المشتعلةبمشاعر الخزىوالندم وتتوارى شعاعات المرح الغارب فى تعليقات يكتنفها الأسف والاعتذار وبقايا الدموع .

فى نهاية الحفل مجموعة من المثقفين الموهوبين تفتح وعيهم بقضايا الوطن فى صفوف المظاهرات الطلابية التى خرجت فى الأربعينات تطالب بالجلاء والدستور ودفعهم انتماؤهم الوطنى الى مراكز التدريب للمشاركة فى صد عدوان ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ ولكن ها هم قد تشوهت نفوسهم مأى قوة قاهرة مسختبراءتهم وطهارتهم؟وكيف تحولوا الى فريق من مبدعىالقصائد المعتمة والقصص المطموسة المعالم والمسرحيات الباحثة عن بر الأمان تحت ألوية الدعاية الرسمية أو فى عروض الترفيه والأبهار وأفانين التحذلق الشكلى . هل كان السبب هو تعسف الرقابة أم سطوة الأجهزة البوليسية أم وطأة قوانين الطوارىء أم أن كل هذه الصور ماهى أقنعة متعددة لحقيقة الاستبداد السياسى .

ولكن لماذا يبدو المقهورون بهذا الانسحاق ويبدو القاهرون بهذا الجبروت . الا يملك المقهورون من أسباب القوة ما يمكنهم من مقاومة قوى القهر ؟

يحدس القارىء اجابة الكاتب على هذا السؤال خلف قصص الأب والصوت والصمت وكومبارس من زماننا والخطوبة . فى كل هذه القصص نرى وجوها متعددة لشخصية قوية مسيطرة تملأ المساحة الكبرى من التكوين بظلال سطوتها وارادتها ووعيها بمصالحها واخلاصها لأطماعها وشهواتها وسعيها الدائم لانتزاع المزيد من الحقوق والمزايا (أنظر الزوج فى الأب والأم فى الصوت والصمت ومالك العمارة فى كومبارس ووالد الخطيبة فى الخطوبة) ونرى فى هامش ماحولها شخصية أخرى تتبعها أو تتعلق بها أو تنزوى خوفا منها أو تتملقها .. شخصية تدور حولها

بتهافت وضـــعف (أنظر الزوجة فى الأب والبنت فى الصـــوت والصمت والمهنـــدس فى كومبارس والشـــاب فى الخطوبة) فاذا علمنا أن هـــذه الشخصيات تتنازل دائما عن حقوقها وتنسحب من مواقعها وتفقد الوعى بعناصر قوتها وتحيا فى غياب كامل عن الرؤى والأفكار التى تتسق مـــع شبابها وعصرها . اذا علمنـــا كل ذلك ادركنا أن قوى الطغيان تتضخم بفضل ابتلاعها للحقوق التى انسحب عن الدفاع عنها اصحابها وعرفنـــا ما يضيفه المقهورون بالغفلة والجهل من أسباب القوة لقاهريهم .

يضيف الكاتب فى هذه القصص الى اساليبه فى الصياغة القصصية كل ما فى اساليب العرض المسرحى من قدرة على التأثير : الديكور الاضاءة المؤثرات الصوتية الملابس حشد الأحداث فى مكان واحد العناية الفائقة برسم الملامح الخارجية والداخلية للشخصيات الكشف عن التوتر الدرامى من خلال جمل الحوار ومساحات الصمت ضبط ايقاع التصاعد والتهدئة عبر الذرى المتتابعة واخيرا البدأ من لحظة تحرك العناصر المقهورة لنيل ما تراه حقها من براثن الشخصية المهيمنة الرابضة فى رســـوخ وامتلاء وصلف .

ان سر هذا الاختلال الفادح بين القاهرين والمقهورين يكمن فى وعى القاهرين بحقيقة انتمائهم الطبقى وجهل المقهورين بحقيقة القوى الاجتماعية التى ينتسبون اليها ويعيشون بين صفوفها ويدفعون من أموالهم ودمائهم ما تتكبده من تضـــحيات دون أن يرقى وعيهم الى مســـتوى الانتمـــــاء العميق لها .

ان الكاتب يسافر بأبطاله الى احـــدى مدن الشمال الأوروبى كى يجسد عمق التعطش الانسانى للانتماء . فى قصة بالأمس حلمت بك نرى كيف يعانى ثلاثة اصـــدقاء محنة الاغتراب عن الوطن . ان المحنة تأخذ شكل السأم والحزن والصراع والأرق والكوابيس وتأخذ محاولات الافلات من وطأتها أشكال الهيام بالطرق الصوفية أو السعى للخلاص من العالم بالعيش فى الصحراء أو الاستسلام بهمود ويأس لتتابع التفاصيل الصغيرة فى حركتها الآلية المتوالية بهدوء واصرار ويرقى الكاتب بمعنى الانتماء عن حدود الجغرافيا والاجتماع ووحدة اللغة والتقاليد والتاريخ الى حـــدود حضارية ذات طابع انسانى عام اذ يتجسد فى محنة ان مارى وتشـــوفها الدائم لعالم بلا أوبئة وبلا فقر أو شر أو حروب واحساسها بالوحشـــة والوحـــدة وحاجتها لأن تؤدى فى الحياة دورا يعيد الى روحها الســـكينة وقلبا الحماس .. تتجسد فى كل ذلك معنى أن يكون الوطن هو منظومة القيم التى تتسع لطموحات الروح وتتوافق مع روح العصر وتضع الانسان فى موقعه الصحيح على خريطة الوجود المـــادى والانسانى والاجتماعى .

يحرص الكاتب على تجسيد تجربته الفنية حتى تبلغ أرفع مستويات الحضور لذا يحتشد بكل أساليبه القصصية : نحت اللغة لاستخلاص المعادل الشعورى للتجربة فى تشكيل موسيقى دال تعدد الدوائر وتداخلها وتحاورها رصد التفاصيل التى تعكس المسافة النفســية التى يراقب منها الراوى الأشــياء توظيف المفردات المسرحية (الديكور الاضــاءة حالات الطقس اصوات الطيور .. الخ) وهو يضيف الى كل ذلك ما تعكسه الأحلام فى صور يكتنفها الغموض لكنها قادرة على الأيحاء بما تعانيه الشخصية .

لقد كانت رحلة بهاء طاهر على صعيد الترقى الوجدانى خروجا من دوائر التعاطف الانسانى والحس الأخلاقى الى دوائر الهموم الوجودية والاجتماعية . وقد تجسدت هذه الرحلة على صعيد البناء الفنى فى التحول عن أساليب الصياغة التقليدية والاحتشاد المتواصل الدؤوب لخلق الأبجدية الجمالية والتعبيرية لصياغة جديدة تعزف ألحانها على كل أوتار القارىء الحسية والعاطفية والفكرية وتطمح الى بلوغ العمق العميق من وجدانه. صياغة هى نسيج بالغ الدقة والاتساق والاحكام صنعت خيوطه مجموعة علاقات تشكيلية ومعمارية وايقاعية ودرامية وتضــافرت فيها عنصر من مفردات المشهد المسرحى والصورة السينمائية والتكوينات العميقة الغور والدلالة فى رؤى الأحلام .

قصـيدة بالعـامية :

عروس الرمال

محمد يوسف

وغريب يا سقف العتمة والتوهان ..
لمـا التعب بيحـل ع الحته ..
ويزن ملح البحـر ف الجتـة ..
حين بزوغ تلال النخـل ..
وحين اتفـاق الهـدمة والعته ..
فات الخريف وسط الشـتا بردان ..
مالت عروسه من ازاز ع اللى انتظـر نظـرة ..
لفت دراع الصـدف ع الحلـق ..
واتجمع الخـوف شقيق الهيئة والطلعة ..
جال الصدى فى المـكان .. دق الخشب ف الصدر ..
فاق اللى مات منتظر ف الطل ..
شق الهتـاف بين العيـون الدهشانين ..
البـاب على وقفته ..
فارد دراعاته العريضة ف الحيطان ..
والشمع ساح م الـودان ..
واتقطع الحبـل اللى واصل للدما ..
سقطت صوارى الشقف وسط أمواج السديم ..
لفت مجـرات النجـوم بين الـكلام والفجر ..
كانت عروس الرمال بتنادى للشـاب الوحيد النيه ..
الصـوت بيكبس من جهات الأرض ..

بيزلزل البنيـــان ويدك تكوين الخلايا ..

حضن الوحيد الحزن .. نخل الفزع واحتجاب النوايا ..

لسه الغنا فادح ولسه شعر الصدر بيدق الطبــول ف اللحم ..

افتــح بيبـــان الحصار .. اخــرج بمجداف الكلل ..

لوح بعرض الطريــق والصدر .. افتح بيبان الحصـار يكبس عليك المطــــر ..

يروى شقوق انفتحت ف الجلد .. واتحجرت حين التباس الخطر ..

كانت عروس الرمال طايحه ف طول الشفق ..

وكانت بتحمل بين خياشيم الرياح آخر حصان نفق .. اركب على جثته ..

دلدل ف اقدامك ع الهــلام انرخو .. اغرس كفوفك ف الودان .. انزع شعور العرق .. أركب ..

حين ما بيسيل ع التراب بقعة من اللون اللى فاض م النهر ..

اجرى بطــول العزم .. شد اللجـــام .. يطلع معـــاك الحنك .. شكه بمهمازك .. يدخل ف جلد البطن ..

كبسه عروس الرمال ..

رافعة عضام اللى قبلك ..

رافــع سلاح من ازاز مصــــــهور ..

تنده عليــك للنزال تدخل طابور الدور ..

ويدور ف صدرك خبث انكسار الـــكلام ..

تسقط ف حضنك سلم النخــل الطــويل ..

وتسيل كما فرسك فــوق تراب النـــور ..

قصة قصيرة

ماء الاكسجين

محمد حسان

هجمت عليه فى المكتبة ، طاشت يده ، لم تكن يدى مستعدة لاستقبال سلامه ، كلىكان موظفا لحثه على الخــروج ومتابعة ما يحدث .

الإشارة دودة .. ميتة تزحف ببطء ، احتوت الاشارة على سيارة شرطة ضخمة اطلت من شباكها اياد نسائية ، تصدرت الأيدى يد كانت اطول منهم ، بدأ من الجــزء الظاهر من الــكم الأبيض ان هــذه اليــد صنعت بطريقة جيدة لتصلح كيد لامراة جيدة ايضا ، تحركت الأصابع ــ المفــرودة والمطلة من الشبــاك ــ من اسفل لأعلى ــ ارتبطت الحركة بأصوات تطلب سجائر ، نزلت فتــاة من سيارتها ، استندت على جانب الســيارة حاولت توصيل السجائر لليد مرة واخرى ، تدخل شاب وناول اليد الســجائر .

سألنى عن نوع القضية ــ حاول اخفاء اسنانه وهــو يبتســم : دعارة .. ــ ليس مهما هم فى ايدى الحــكومة والسيجارة ثمنها غال فى السجن ، اطلت شعيرات صفراء جذورها سوداء من تحت غطــاء رأس ابيض ، لعلهن فى الســـجن لا يجدن ماء اكســـجين يعدن به تلوين شعورهن ــ تابعت محاولات صاحبة اليد والشعر المؤكســد لتطل من الشباك،تغير لون الاشارة،سعت السيارة،اطل صوت : ياواد يا حليوة ــ اى لاف يو ــ بحبك تعــال زرنى فى السجن ، ..

تكرر الصــــوت .

قال لى : قلت لك .. دعارة .. ولاد كلب .

تحسست سجائرى وانتظرت تغير لون الاشارة .

شعر

الكل فى واحد

عبد الستار سليم

مثقوب الشمس نهارك
من غير ظلال .. وجهك
جسم يتفصد ملحا ـ فوق
شطوط بحار العالم ـ قلبك
والصمت الذاهل ..
يورق فى عينيك
مثلوج القامة
فوق جبال « الألب » الداكنة الأصداء
ها انت تعانق .. فجر النور ؛
وعطر الورد .. وطعم عزائم « نابليون »
وكأن الصبح ملىء بالاخفاق
يأتيك الموج .. وهذا البحر الهادر
هذا الزبد الأبيض ..
فوق الخيل .. يجىء
يبلل .. هذا الوجه ..
وجبهة كوخ الناسك ..
شوقا للابحار
وحشا ـ رغم الليل ـ على الانتماء

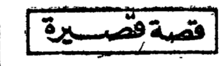
***

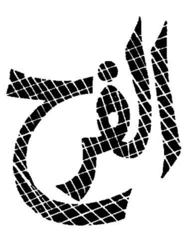
زارتنا الشمس .. فما حظيت بلقاء الناس
ذهبوا للغابة يحتطبون
اشجار النخل .. بكل العتم تجود
والشارع .. يعثر فى أرجاء الريح
والحشف .. وطين الماء .. وجرح مستعص ..
يعدون الزاد
يا وجع البحر

بليـــل تغفو فيـــه الأنجـــم .. والأنســـــام
ـ آه ..
ما أوجـــــع موت النسر
ـ وظللت وحيدا .. تزجى آلهة « الأولمب »
كالريـــح .. عنيـــد وجهـــــك
هـــذا وجـــــه معصـــوم ..
بتـــــار الطلعـــــة ..
ســـهمى اللفتـــــات
. . . . . .
ذهبـــوا للغـــــابة يحتطبون
فارتـــد اليـــك الحـــزن الشـــائك
لـــــكن
وتفتـــك الشـــــامخة الشـــــماء ،
فى هـــذا الزمن اللامنسى
تـــرد الســائر فـــوق بســـــاط الريح
على الأعقـــــاب

* * *

كـــل الأســـــطورة زيفٌ
والشىء الثـــــابت
فى بطن الـــكلمات الحبلى
يا ســـــيفى
هـــو أنت
أنت
أنت .





رمسيس لبيب

« الكشف » :

دیك يصـــيح .

السماء المعتمة ينسل فيها ضــوء خفى ...

الضوء يذوب ذرات العتمة فتغدو الســماء بحرا رماديا على وجهه نتف ضبابيه ودخانيه ، وتتصايح الديكة وتتنادى .

يشيع الضوء فى البحر الرمادى ، ويشرع الأفق مروحة زرقاء كبيرة، وتستيقظ العصافير ، تزتزق ، وتبزغ من أعشاشها ، وتضحك بزقزقات فرحـــة .

تكبر مروحـــة الزرقة فى البحر الرمادى ، وتشف نتف الضـــباب وتتفرق ، ويفقد بعضها لونه الدخانى ، ويصحو النبت الأخضر ، وتختلج سيقان الزهر النحيلة .

يشيع الضوء فى السماء ، يبدد فوق الضباب فينكشف بحر الزرقة العميقة ، وتتزاحم ذرات الضوء ، تحتشد فى قلب الزرقة فتشف وتصفو، ويصفو بحر الســـماء المضيء الرحب ، ويرف سرب حمام أبيض ، يحلق بنعومة نبيلة فى بحر الزرقة الشفيف ، وتتمايل زهـــور عباد الشمس ، ترفع وجوها صبوحة نحو السماء ، وتخرج البيوت فى أطراف المدينة من قلب الليل مضيئة وجديدة وطاهرة .

يمضى فى الخلاء الرحب ، يسرع فرحـــا نحو الأفق البعيد ، تحلق عينـــاه فى بحر الزرقة الوضيىء ، تسبح عيناه وتســـتحمان فى النور ، ويصحو العصفور الأخضر فى صدره،يختلج ويتندى ، يود لو ينطلق ، يود لو يطير ، وتنتشى كل ذرات كيانه ، تتشوف وتشرئب الى الأعالى ، تود لو تذوب فى الســـماء المضيئة ، لو تنتشر فى رحابة الخلاء لتتوجد بالنور وبالعـــالم .

يقترب منه رجل ومعه طفله الصغير : الرجل نشيط الخطو برغم رثاثة الثوب ، صبوح الوجه ودود برغم بقايا النوم ، والطفل يسرع الى جوار أبيه ، يتعلق بجلباب أبيه وجهه الصغير حلو ونضر وقدماه العاريتان الرقيقتان تعدوان ، تساوقان خطو أبيه .

ويلقى عليه الرجل بتحية الصباح ، تحية مفاجئة ، مغتسلة ، طيبة ، وتقفز التحية الى العصفور الأخضر فى صدره فيهتزه فرحا ويرد التحية ، يود لو يمد اليد ليصافح ، ليصادق ، ليعتذر .

ينطلق فى الخلاء ، يرق ، يشف ، بحيرة من ذوب عسل النحل النقى تشيع عند حافة الأفق ، البحيرة تتسع ، تلامس بحر الزرقة المسبىء ، تتحد به ، وتتمايل زهور عباد الشمس ، وتشرئب بوجوهها نحو الشرق .

ذوب ذهب مشع يذوب فى بحيرة العسل ، يضيئها ، يشع من خلالها ، وتبزغ خصل الشمس الذهبية ، وترف العصافير ، تتواثب ، وتضحك وتستخفى بين الأشجار .

الشمس خيمة صفراء على حافة الأفق .

الخيمة تكبر ، تناديه بالدفء الثرى ، ويحلق سرب الحمام الأبيض فى الأعالى .

ويرتفع وجه الشمس فى جلال .

الشمس تناديه ، تدعوه اليها فيسرع ويسرع ، ويزقزق قلبه الأخضر سطح الخلاء .

الشمس تناديه ، تدعوه اليها فيسرع ويسرع ، ويزقزق قلبه الأخضر فيفتح ذراعيه ويعدو طفلا فرحا نحو الشمس .

« اللقــاء » :

أنسام الأصيل ترف حانيه ، تميل على العشب الأخضر ، تداعبه ، تهامس الزهور ، تضاحكها وتعبث شذاها وتطير ، وترقص الأنسام فى رهافه ، وتضوع الشذا فى سكون وادع ينتظر خفق الخطى .

تخفق خطاهما على العشب ، تنقر صدر الأرض الخافق بأفراح الربيع .

أنامل أيديهما تتماس ، تتلامس تلامسا سريعا واجفا ، وتلتقى عيونهما لقاءا وامضا ويطرقان فى صمت عذب حنون .

يرفع اليها عينيه ، ترقص خفقات قلبه ، ترمقه بطرف عينها الباسم، فى عينيها شىء راعش ، شىء مضـىء راعف ، كلمة توشك ان تحلق ، ان تنطلق ، هل هى نفس الكلمة التى يضمها فى قلبه ؟ .. هـل تطلـق طيرها ؟ .. هل يطلق طيره ؟ ..

عمر كامل من الشوق ، من اللهفة ، من العناء ، منذ صباه وشىء من صدره ، من كيانه كله يتسرب ويهيم متشوقا ومفتشا عن الآخـر ، يرف حول الوجوه ، يطل فى العيون ، ويتحسس الأصوات بحثا عن الآخر .

وفى الليل ، حين يكون الليل حانيا وعذبا وباعثا على الأحلام ، وحين يكون موحشا وحزينا يشتاق الآخر ، وفى بكارة الشروق ورقصة الضياء يمريد النداء بقلبه ، وحين رآها تتكلم وتحلم ، حين راى خميلة المساء تربيعى الدافىء احس بفرحة الكشف ، بفرحة الوصول المفاجىء ، وتالقت المنارات فى عينيها فتخلقت فرحته طائرا أزغب ثم طائرا فرحا يتوق الى الانطـلاق .

وانطلقا معا ، كلم كل منهما الآخر عن حياته ، عن احلامه واشواقه، واختلجت الكلمات ، لهثت وبدا وكأنها ستتوقف بغتة امام شىء يجبرها على البوح والمصارحة ، وفى اللحظة الاخيرة كانت الكلمات تختلج وتتوقف فوق الشفاه ، كانت الضحكات تترقرق وتضيىء وتبدو وكأنها ستنتهى بشىء رائع وجليل ، وكثيرا ما ارتعشت الأجفان ، والتقت العيون لقاءها السريع الراجف لكنها تفر سريعا ، قبل الهمس بلحظة ، قبل البوح بلحظة، فهل وافت اروع لحظات العمر ؟

فى شفتيها الرقيقتين النديتين ذوب بسمة ، بسمة حلوة حنون ، هل سمعت زقزقة عصفوره الأخضر ؟

وزقزق عصفور صغير ، تواثب واندفع الى شجرة قريبة ، وتابعته بعينين فرحتين .

— اتحبين الطيور ؟

— اجل .. احب العصافير الصغيرة .

— انا احب العصافير الخضراء .

— وهل توجد عصافير خضراء ؟

— عندى واحد منهـا .

وكبرت بسمتها ، واختلجت ، والتقت عيونها ، وتألق بحر الخضرة المضيىء فى عينيها وسرعان ما استتر بخصل شعرها الطويل الفاحم .

ــ اين عصفور الصغير ؟

وارتعش صوته :

ــ طار يبحث عن العصفور الأخضر .

وانطلقت تعدو ، وتراقصت خصل شعرها .

ــ الى اين ؟

ــ سـأبحث عن عصفورى .

وقفزت الى تل صـغير .

مدت يدها بين اغصان شجرة وضحكت ، لحق بها فانطلقت تعدو، استخفت بجذع شـجرة ، لمحها فأسرع اليها ، ضحكا معا ، وضـاعت عيونهما بفرح وليد باهر .

?مت عيناها بالفرار ، تشبثت بهما عيناه فتلبثتا قليلا ، وشع دفء عينيه فى بحر الخضرة العارم فتزقزق بفرح حنون ، واختلجت يداهما ، تلمس كل كف كفه ، وتعانق الطائران الصغيران .

•

((التوحـــد)) :

ضم الكتب الى صدره ، وانطلق الى القرية الصغيرة .

القرية تلوح ضئيلة ، منكمشة ، تتسربل بالعتمة ، وتجتز فى صمت اساها القديم ، والأشجار الكبيرة تقترب منها ، تحيط بها كعمالقة اشداء، ورماد الغروب يذوب فى الجـو ، ويغطى لوزات القطن ، يمتص نوصع بياضها ، وتقف شجيرات القطن صابرة ومنتظرة .

عيناه تعانقان القرية ، تضمانها فى حنو آمل ، القرية تختلج ، تنتفض فى غبشة البكور ، وينفلت من دروبها رجـال اشداء تومض النجوم فى عيونهم بالفرحة الجسورة ، وتشرع اذرعهم بالمنـاجل ، وتتكاثر الأذرع ، تشتد وتتزاحم ، تتحد مع آلاف الأذرع ، مع ملايين الأذرع التى تقبل من كل صوب ، ويتخلق كائن هائل بملايين الوجوه والأيدى ، ويمضى هادرا ، ورائعا ، ومنتصرا ، وتنفض القرية ثوب الحـداد ، وتأخذ الشمس فى احضانها فتضيىء ابنيتها وتنتشر ، وتجلجل البيوت بالضحكات الجذلى ، ويبزغ منها الأطفال ضاحكين فرحين .

•

لو انها جاءت معه ، لو انها رات صدق وودعيون اصدقائه ، كانت ستحبهم ويحبونها ، كانوا ينصتون الى كلماتها الدافئة الواثقة .

اهلا .. اهلا .

ويبزغ صفوان من خص البوص بطرف الحقل على مدخل القرية ، يخف اليه فرحا ، يشد على يده بكفه الكبير ، ويضمه الى قلبه .

ـ منذ الظهيرة وانا انتظر ، اوحشتنى كثيرا ، كثيرا .

وتعانق كفان كبيران طيبان .

ودارا حول بيوت القرية ، وضمتهما دار صغيرة .

وفى ضوء مصباح الغاز الصغير يضىء وجه صفوان الطيب والطفل الفرح ، وتتراقص فتيلة الضوء تطرد الظلمة والظلال بعيدا عنهما .

ـ احضرت الكتب ؟

ـ نعم .. وهدية لك .

وتهلل وجه صفوان .

ـ ديوان الشعر ؟

ـ أهداه اليك الشاعر الذى تحبه .

وصنم صفوان ديوان الشعر ، عانق الشعر بأنامل خشنة وحانيه ، وضاعت عيناه بفرح غامر .

ـ ياه .. كل هذه الكتب لنا ؟

ـ وسأحضر اكثر منها فى المرة القادمة .

واحتشدت العينان الفرحتان بالامتنان وذوب الحب .

وفى سكون الليل العميق قرءا معا ، قرءا القصيدة التى يحبانها ؛ ورنت الكلمات دافئة وحبلى ، حلقت فى جسارة ، ووقفت أمام الليل الهائل القديم تتلو كلمات السر .

وخفق الباب بنقرات خافتة فالتفت عيونهما فى تنبه فرح .

ودخل الأصدقاء الثلاثة ، التقت الأكف فى شوق ودود ، وتجمعوا حول صفحات كتاب ، وانثالت الكلمات بذوب الدفء الى قلوب الرجال فاختلجت أشواقهم ، تجسدت كائنات منظورة ، والتحمت المناكب فشكلت أجساد الرجال قبضة كبيرة .

وصاح ديك ، ونبح كلب بعيد فتصايحت الديكة .

وهمس بصوت مشرب بعمق وفرحة الليل :

ــ لابد ان انصرف الآن .

واحاطت به وجوه اضاءها الحب والمكاشفة :

ــ لتمكث ولو يوما واحــدا .

ــ سآتي قريبـــا وامكث معكم طويلا .

وهم بالســـلام فابتسمت الوجوه .

ــ سنخرج معك الى محطة القطار .

وعلى مشارف الفجر انطلق الرجال بقامات مشدودة .

وفى قلب الحقول التى بدأت تصــحو ، وتحت سماء عميقة الزرقة ينتشر فيها الضوء الزاحف من الشرق تعانق الرجال .

في العـــدد القـــادم

* رد على د . زكى نجيب محمود بقلم عبد الحكيم قاسم .

* النص الكامل لمسرحية :

البيت فى ميدان الجيزة ــ محمد الشربيني .

قصص واشعار :

سالم حفنى ــ عربى ســـلامة ــ احمد زرزور ــ عمر نجم ــ محمد هاشم زقالى .

السقوط على الأرض

يوسف ابو ريه

* هل سيبعث الله من عنده ثعابين وحشية تخرج على من أكوام التبن القديم فى ظلمتى هذه التى لا أرى فيها كفى ؟ الظلمة تلاشى ، وعدم ، وانا لولا الاحساس بانفاسى المترددة لقلت انه الموت ، والنهاية ، ولكنى ارفع راحتى الى فمى وانفى واشعر بسخونة النفس الخارج من جوفى ، وانا اسمع صريخ الاستغاثة من وراء الباب ، واسمع السباب والزعيق ، وضربات اليد المتجمعة فوق بدنها اللين ؛ واخشى على حملها من السقوط.

وقدمى تستجيب لرغبة العقل ، فتتحرك نحو الباب ، اذن فانا اتحرك موجوعا ، ينفتح الألم فى اعضاء جسمى المتهالك ، انا حى اذن ، وارى من خصاص الباب — فى ضوء الصبح الشاحب — ما يحدث بالخارج .

الباب الكبير المغلق ، وطرقات المغيثين من ورائه قوية ، ومتعجلة ، وفى الردهة يقف الأخوان متصلبين ، مستندين على الحائط ، عاقدين الذراعين على الصدر ، ويد العجوز ابى العجفاء الميتة تنهال بالضرب ، وقد نفرت عروقها الزرقاء ، وجمد عظمها ، ليهوى بآخر قواه على ظهر المراة المحلولة الشعر ، الممزقة الثوب ، فتبدو الكدمات على اصدر المباح ، وعلى العنق ، وفوق الاصداغ ، اكف محمرة ، مطبوعة راسخة كنقش قديم ، وعلى الأرض تبعثرت عباءة العجوز ، وشال عمامته ، وهناك على عتبة حجرة نومه ، وقفت الطفلتان مذعورتين ، ينفض بدنيهما بكاء يقطع النفس ، والدموع سائلة على الخدود ، وملتحمة بسائل المخاط والأفواه الصغيرة مفتوحة على آخرها تطلق اصوات الرعب وقد بدت فى ظلمتها اسنان صغيرة ، خضراء .

وانا هنا فى حبسى مكدود الجسم ، متيقظ العقل ، لا ادرى هل هذه نهايتى ؟ ام حبس الى حين ينظروا فى امرى ؟ قد يصـــلوا الى ان يأتى العجوز بحبل سميك ، يلفه حول رقبتى ، ويظل يضغط ، ويضغط ، بكل الغل المكبوت بصدره ، حتى يعصر العنق تماما ، ويميل ميلته الأخيرة ، وتظل العينان الجاحظتان بفعل الخنق خارج المحجرين ولا تريان شـــيئا البتة ، فتتكدس فيهما ظلمة اخرى كثيفة ، لا يكون فيها نفس ، ولا حركة، ولا الم .

ربما يكتفى بأن يرسل احد الاخوين ، فيجرجر عربى المفضوح الى البحر البعيد ، فيربط حول العنق الحجر الثقيل ، ثم يسقطنى فى المـــاء الغويط ، تحت دوامة الجسر الهادرة ، ويتركنى ابقبق وحدى تحت ماء مستنفذ الهواء ، واسقط ، اسقط حتى طين القاع ، واغوص مرة اخرى فى ظلمة جديدة غير مألوفة ، محاطة بماء لا نفاذ منه ، ويكون العجوز هناك اعلى الجسر يرقب الأخ ، ويفرك يده تشفيا ، ويشير اليه من بعيـــد ، ليعودا الى الدار بدونى ، وباحساس الراحة بعد الخلاص من عار ينكس الوجوه ، ويكسر العيون المعتادة على الكبرياء . وانا كنت نبهتها الى ان العجوز ــ فى الأيام الأخيرة ــ لا يطيق النظر فى وجهى . ربما يكون قـــد عرف شيئا ؟ يوم الجمعة بعد ان عدنا من الصلاة ، وافترشنا ارض الردهة لنجتمع على طبلية الغداء ، رأيته ينظر بجانب عينه الكليلة الى فخـــذها الذى نام على فخذى المربعة تحت الطبلية ، وانا سحبتها بهدوء ، وهى لاحقتها بالحاح ، دون اعتبار لنظرته المضببة وراء غشائها المبلول بمـــاء لا ينتهى سيلانه تحت الجفن .

وفى ذلك الصباح حين عاد من صلاة الفجر ، وكانت هى بغرفتى ، لم تنتبه لموعد عودته ، دفع الباب برجله ، ودخل ، وهى خرجت من بابى مبللة البدن ، بشعرها المنكوش ، تلم بعثرة صدرها المفكوك ، وسمعته يسألها عن سبب وجودها فى غرفة هذا الولد ؟ وسمعتها تجيب بوثوق ، وبتحـــد ، انها استيقظت على صراخ الكابوس ، فجاءت ترفع عن يـــده الجاثمة ، لئلا يخنقنى ، وهو قد بلع قناعته ، ودفن شكه ، وقال : طب جهزى لنـــا لقمـــة .

وتركها مشغولة باعداد الطعام ، وسمعت دفعه المحـــاذر لبابى ، ورأيت فى اطباقة اجفانى رأسه الذى طل من الظلمة ، وشعر رأسى المبلول فى عرق الجبهة لا ادرى هل فضح لقـــاءنا ؟ ام اكد معركتى مع كابوس رهيب كما ادعت له ؟ وانا افتعلت الاستغراق فى النوم ، فمكنت الغطـــاء من حولى ، ورددت اصوات النوم .

وانا لا اعرف كيف حدث ذلك معها ؟ فى كل مرة حاولت دفعه ، وهى التى شجعتنى على الفعل ، وكل مرة أقول لها : كفى . ولكنها فى كل مره تسمع فيها آذان الفجر ، وصوت ماء وضوئه على حنفية الصالة ، وردة الباب القوية من وراء ظهره ، تترك الطفلتين فى استغراقهما ، تعقد بعثرة شعرها ، وتشطف الوجه الصابح ، وتدلق العطر من زجاجتها الصغيرة المخفية فى طوايا هدوم الدولاب ، واسمع خطوها الهين ، ومعالجتها لباب غرفتى ، وانا ازداد انكماشا فى الغطاء ؛ واداری وجهى بوسادتى المطوية، وازداد تناوما ، ولكنها تصر بجنون ، تهز الكتف بحنو يحرك المـاء الراكد فى بدنى الصـغير ، فلا اصحو ، واشم عطرها ، فأطـرده من أنفاسى ، ولكنه يتسرب من الجلد ، يدخل فى مسامى الى دمى السخن ، وتسرح بيدها الصغيرة العرقانة على وجهى ، وعلى جانبى العنق ، وتهبط يدها لتفتح ازرارى ، فيصبح صدرى مباحا لأصابع متوترة ، عفرتتها الرغبة العارمة، وترفع عنى جانب الوسادة التى سال عليها عرقى ، فتميل لتشمه بأنفها القلق ، واستحيل انا الى ذرات عطر ضائعة فى الهواء ترغب لو تنشقه فى شمة واحدة.ويتحرك فى الرجل ، وكل مرة اخشى الاستجابة ، ولا اقدر على النظر فى وجهها ، فى كل مرة أرى فيه الشـيطان الأحمر ، وفى العين الحانية الشبقة أرى أبى الواقف بيننا بعباءته السوداء كخفاش الليل ، واسمعه الى جوارى ، فوق سريرى ، يهتز فى بكاء العاجز ، واسـمع استغاثاته بالأجداد والآباء ، وبأمى التى ماتت ، وتخبو الرغبة ، وتموت مع تردد اصـوات الصلاة من الجامع القريب ، ولكنها لا تخضـع أبدا للهزيمة ، تظل مصرة على الفعل ، فتقوم لتخلع جلبابها ، وتسحب جلبابى من تحتى ، وأرى بياضها المغوى فى ضوء صباح يطل علينا من ثقـوب النافذة ولا تعود الى فراشها الا بعد أن تطرد نزقها ، تعود بعيون تلمع فيها اضـواء فرحة متحققة ، وبضفائر مفكوكة على قناة الظهر المروى ، رافعة جلبابها الذى أهمل على الأرض .

واقترن عندى آذان الفجر ، واصوات العجوز فى المرحاض ، ودفق ماء الوضوء على ذراعيه العجفاوين بخطوها الحريص ، وبأنفاس عطرها، وبتهيج الدم الزاعق فى عروقى .

ولا ادرى كيف بدأ الأمر بيننا ؟ ربما منذ كنت اسهر فى دار احـد الزملاء ، أيام كنا نترك الكتب مفتوحة . لنضع الشـاى وندخن سجائرنا الفرط ، لنسبح فى حكاياتنا عن البنات ، ويكون لكل واحد منهم حكاية مع بنت ، واحد مع جارته ، وواحد مع قريبته التى تزورهم فى الدار ، وآخر يحكى عن زوجة عمه ، وكيف رآها تستحم فى الطشت ، منتصبة فى جوفه بلحمها الأبيض الشاهى ، تميل فى كل مرة لترفع الكوز ؛ وتقـوم لتصب المـاء على شعرها فيسيل لامعا فوق الجسـد كله ، وهو فى مكمنه نائم

على بطنه فوق حطب السطح ، لينظر من منور السقف لا يحفل بالشمس اسي أمسكت راسه دون رحمه ، فيقوم الى سروالها المنشور على الحبل، ويدخل عشه الدجاج ، ليكسيه باللحم الابيض الشاهق ، وبعنف نفسه ليطلق منه الدأوهات المسترحمة .

وكانوا يضحكون منه ، ومن خيبته ، وينظرون الى صمتي الكئيب ، وتدور ابتساماتهم الخبيثة على جوانب افواههم ، لانهم يذكرون حكايتي مع حمارتنا التي كنت اعود بها ، فوق حمل البرسيم ، في شتاء قطع الرجل من الطرقات ، ومررت على المقبرة المهجورة . وطلع لنا ــ من تحت الأرض ــ الحمار الذكر الذي أطلق نهيقه ، وعفرنا بتراب الطريق ، وضربه صاحبه ليواصل المسير بحمله الثقيل ، ولم يكف عن الالتفات الى الحمارة التي رفعت ذيلها ، وحركت فكيها الضخمين ، تلوك لسانها بشبق مخزون ، وحرك هذا الرغبة العمياء ، فانتحيت بها وراء واحد من الشواهد الكبيرة ، غير حافل برعب المقبرة ، وبعد أن انتهيت ، رأيت الشاهد الرابض بزوم بشراسة ، وبطق الشرر من عينه الغادرة فأجرى تاركا الحمارة ورائي تشمشم ورق الأرض ، وتعود الى الدار بعد أن رمت حملها هنــاك .

حكيت لهم هذا ، ولم ينسوه ابدا ، انما يبدون لي رحمة متكلفة ، لأني فارغ من قصص المغامرة الحقيقية ، ثم يلمز احدهم اليها ، ويقول : كيف تتركها وهي ملك يمينك وأنت تعرف ما تعرف .

ويلمحون الى شبابها الفضي قبل ان تدخل دار ابي . وكيف كانت الحكايات تتناقل عنها . وعن اختلائها في حقول الذرة بالشاب الذي رفضه ابوها لفقره ، ثم منحها للعجوز الثرى ، نظير ايجار فدانين ، بعد ان هلكت يده المحتاجة ، وكيف أرغمت على الزواج من الكهل ، البلد كلها تعرف ذلك ، وقد مصمصت البلد شفاهها عجبا ، والعجوز ابى لا يهتم ، ادخلها الدار ، وغلق الباب والشباك ، وصك اذنه عن كل ما يدار ، وربما لا يعرف انها كانت الرغبة الحامية لجدعان البلد .

ورضيت بقسمتها ونصيبها ، وأولدها العجوز طفلتين ، بعد ان عزل ولديه الكبيرين ، وجعل لكل واحد منهما دارا مستقلة على اطراف البلد ، وفرغت حجرات الدار الكبيرة ، وصرت انا وحيدا بينهما ، لا يهتم بي العجوز ، ولا يسأل ان كنت اطعمت في يومي ام لا ، نسيني تماما ، فأنا صغير السن ، منكفىء على كتبي ، سارح مع الزملاء ، لا يهتم ان كنت ابيت في غرفتي أم انني انام في دار زميل ، ولا يتذكرني الا حين اقف امامه نجاة اطلب المصروف ، او اطلب ثمنا لكتاب جديد . ونبهني الصحاب

اليها ، وكانت هي في غفلة ، ولا ادرى ان كانت مهتمة بدارها الجـديدة الواسـعة ؟ أم فكرها هناك في حقل صديقها القديم ؟ كل ما اعرفه هو ما أراه من صحوها المبكر ، وعملها الدؤوب في الدار ، ما بين عشة الدجاج والزريبة ، وغسيل المواعين ولفف البنتين والكنس ، وتنقية الحب وطحنه، واعداد الطعام للعجوز . ورات ـ ذات مرة ـ وقفتى المستغرقة أمامها ، وانتبهت من غفلتها لتلم صدرها المدلوق في فم الطفلة ، ولتصيح في وجهى: مالك واقف كالصنم .

ورات ارتباكى ، وانسحابى من امامها الى الشارع . مضـطرب الخطو ، التفت من وراء ظهرى ، وفي عينى رجاء : انا لا اقصد .

وكان خوفي من العجوز يهن اراداتي .

وفوجئت بانها مقبلة على غير العـادة ، تهتـم بى ، تـدخل على حجرتى ، لتسأل ما اذا كان لدى غيارات تحتاج الغسيل ، وفاجأتها مرة، وهي على طشـت الغسيل ، تقرب قميصى من انفهـا ، وتطلق تنهيـدة قصـيرة .

وانهت الحذر الذى كانت تبديه أمامي ، فلا تهتم ان تغلق وراءها باب حجرة النوم ، واصحو في هدوة القيلولة لاراها وحيدة في فراشها ، رافعة ذيل جلبابها الى صدرها لتبدو افخاذها ساطعة في غبش الحجرة ، واميل براسى الى الأرض ، وكأننى لا ارى . وتجلس على درجة السلم مهملة ، لا تهتم بعرى افخاذها . ولا بسروالها البادى حتى لعين الغريب الذى يمر من الشارع .

وكانت الليلة التى طـرقت فيها بابى حاملة كوب الشاى لنفسـه امامى ، وانا منكفىء على السـطور ، ولا ادرى هل قصدت الى هـذه اللمسة التى كهربت بدنى ، وانحناءتها بالصدر المفتوح على آخـره لأرى الغواية المحبوسة خلف شفافية الثوب ؟ وسألتنى : عاوز حاجة تانى ؟

وسـاءلت نفسى : هل هذه عناية ام بولدها ؟ ام انها تعلم بالنار التى اشعلها الأولاد في جسدى ؟ أم هى رغبتها غير المحققة ؟ ورفضت تساؤلى الأخير .

وقلت : ولمـاذا معى انا بالذات ؟

حتى تحققت ذلك صباح يوم شتوى كافر البرد لاصحو بعد خروج العجوز على الأنفاس اللاهثة في فراشى ، واقوم فأجـدها الى جوارى . وكان دفىء ، وكان قرب ، وكان اثم ، ارعبنى طعمه عقب وقوعه ، وقلت:

لن يحدث هذا مرة أخرى . ولكنها تعودت على ذلك وتعود جسى على صحوة الآذان ، واصوات المرحاض ، ودفق ماء الوضوء ، وخطوها الحذر ، وعطر انفاسها ، وكل مرة حاولت التخلص من وسوسة الشيطان الذى يقبع فى دمى ، وكنت بعد كل مرة اخبط راسى فى الحائط حتى يسيل الدم ، وتعودت الهروب من البيت ، وتعودت السهر مع الزملاء ، وطالت سرحاتى معهم ، وتتلق لسانى فى حوارى ، وهم لا يعلمون سرى المخبوء، مازالوا يسخرون من واقعة الحمارة ، ويدفعوننى للاثم معهما ، وهم لا يعلمون أنه وقع ، ولا اقدر على اعلان فحولتى امامهم ، كما يفعلون ، وشحوب بشرتى لم يفضحنى ، ولا سرحاتى الطويلة .

وأبى امرنى بالانقطاع عن السهر خارج الدار ، وهددنى بقطع لقمة العيش ان فعلت ، وعرفت أنها وراء ذلك ، وعدت ، وقلت : فلتكن قويا فى دفعهما .

ولكنها تعلن عن ولهها بى ، وتسدر فى ذلك ، لاتقيم للعجوز وزنا ، وقلت : ربما سلوكها تجاهى يعلن عن شىء . وكل مرة اكذب نفسى ، وصرت كأنى صاحب الدار ، تسألنى عن طبيخ اليوم ، تهتم بنظافة حجرتى وترتيبها ، وتهتم بهندامى ، وربما أهملت حاجات الرجل الذى تحيا فى ظله.

وكنت قررت الهرب نهائيا ، ولكننى قلت : ها هى قد حملت ، وربما يمنعها ذلك عن غوايتها .

ولكن آذان الفجر ينطلق ، واصوات المرحاض ، ودفق الماء ، فاسمع خطوها الحذر وأشم رائحة عطرها ، وتأتنى باصواتها اللاهثة ، وتقترب ، وترفع جانب الوسادة وتسمى يدها على جبهتى ، وعلى جانبى الرقبة ، وحول الأذن ، وتفك أزرار قميصى ، واحس يدها المتوترة المبلولة فوق شعر الصدر ، وأكتم أنفاسى ، وانتحل النوم ، دائما يدها بقوة الى بعيد ، وتقوم لتنفى عنها جلبابها ، وتسحب يدها ثوبى عنوة ، وارى لحمها فى القميص الزاهى ، وارى انتفاخة البطن تحته ، فترتد الرغبة ، ونقوم منتفضين على دفعة الباب القوية ، لنجد العجوز مفكوك العباءة ، بيده الخشبة الغليظة ، ومن وراء شاله المحلول ، ارى الشاربين العظيمين للأخوين ، بعيون مستطلعة دهشة .

اذن فقد كان يعرف ، ويكتم فى صدره ، لم يذهب هذه المرة الى الجامع ، بل انعطف الى دار الأخوين ، وجرجرهما الى هذه الحجرة ليكونا شاهدين على فعلنا الحرام ، ويبرك على الاخوان ، والعجوز الذى ذهب عقله يسحبها من شعرها المحلول الى الردهة ، ويكبس عليها بآخر انفاسه .

وأنا مصلوب على الجدار ، أتلقى الضربات من أربع أيادى حية ، تضمر قوة بهيمية مكمونة لهذا الصباح الماهر ، ويتناول أحـــدهم السكين الذى يبرق فى ضوء الصبح الوليد المطل من المنور ، ويسحبنى الى هــذا المخـــزن .

وها أنا قابع يأكلنى الرعب من ثعابين جهنم التى قد تنطلق على من التبن القديم وتنهشنى الخشبية من أسـياخ محماة فى النار المرتقبـة ، تنغرس فى لحمى ، فيهترىء ، وتتساقط عظام هيكلى لتكون نهاية عذابى، ولكنى ما ازال أسمع صريخها بالخارج ، وأنظر اليها من خصاص الباب ، تتكالب عليها أصــابع عجوز ناشفة ترفع يد الهاون لتهوس بضربة أخيرة كأنها تريد أن تقىء جنينها ، ويدها فى حرص مستميت ترفع بطنها ، تجمعه فى ضمة لتمنع السقوط ، ويطفى على صريخها صوت الطرقات العنيفـة واهتزازات الباب الخارجى وراء سيل الجيران ، الذين استيقظوا على استغاثتنا ، ربما ينجحون فى كسر الباب لينقذوها من اليــد العظبمة التى تلفظ أنفاسها .

في العــدد القــادم

* رد على د . زكى نجيب محمود بقلم عبد الحكيم قاسم .

* النص الكامل لمسرحية :

البيت فى ميدان الجيزة ــ محمد الشربينى .

قصص وأشعار :

سالم حفنى ــ عربى ســلامة ــ احمد زرزور ــ عمر نجم ــ محمد هاشم زقالى .

الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي

نبيل فرج

* عطلت الهجرة السياق الطبيعى لوجودى فى مصر ولكنى اكتسبت معرفة اكبر بذاتى وبالآخرين .

* وحدة الحضارة البشرية من خلال تنوع الثقافات .

* مفردات الشعر رموز لمعرفة شاملة تحاول اكتشاف القوانين والصور الكلية .

* ينتسب الأدب الى اللغة التى يكتب بها لا الى المواطن التى يعبر عنها .

استطاعت حركة الشعر الجديد ، فى مصر والوطن العربى ، أن تخرج فى الخمسينات على عمود الشعر القديم ، واساليب البلاغة التقليدية ، بفضل مجموعة من الشعراء حققوا وجودهم الأدبى من خلال التجارب الشعرية المرتبطة بالواقع الاجتماعى والسياسى ، فى متغيراته الأساسية ، وبالحياة المعاصرة وقيم الثورة العربية ..

وتعد تجربة الشاعر احمد عبد المعطى حجازى ، التى عبر عنها فى ديوانه الاول « مدينة بلا قلب » (١٩٥٨) ، حين وفد من الريف الى العاصمة ، من الأعمال المتميزة التى تبنت موقفا واضحا من الطبيعة والعالم ، يمكن اختصاره فى حلم الشاعر بمدينة اخرى متماسكة ، تنبض بالصدق والعدل ، تخالف المدينة الفاسدة ، المليئة بالشر ، التى اصطدم بها هاتيك الأيام ، بكل رموزها واشاراتها ، ويصفها عنوان الديوان بدقة بالغة .

كان حجازى يتطلع ، ولا يزال ، الى العصر الذهبى فى زمننا الحاضر والأزمنة القادمة . وكان الشعر بين يديه ، ولا يزال ، اداة من أدوات الاصلاح ، والتمرد ، والثورة .

وفى اطار التزام الشاعر بقضايا الواقع والوطن العربى ، مضت مسيرة احمد عبد المعطى حجازى عبر دواوينه التالية ، لا تتنكب طريقها ، أو ترتد عنه ..

صدر له سنة ١٩٦٥ « لم يبق الا الاعتراف » ، يرصد فيه الهزائم وخيبات الأمل التى ادت الى نكسة ١٩٦٧ ، وما تخللها من لحظات انتصار . ثم « مرثية للعمر الجميل » (١٩٧٢) ، وفيه يتجاوز الشاعر الموقف الغنائى البسيط ، الذى يتوازى مع العالم ، الى موقف أكثر تركيبا وتجريدا ، تتعمق فيه خبرة الشاعر ومعارفه واحساسه بالتواصل والاستمرار مع الأعماق الداخلية ، كما يتجلى بصورة واضحة فى ديوانه « كائنات مملكة الليل » (١٩٧٨) ، الذى يكشف عن ادراك موضوعى لحقائق العالم ، يقف ازاءها الشاعر من الخارج ، ويتجول بين معانيها ، بعد ان كان ادراكه لظواهر الوجود وشئونه الصغيرة — فى البداية — ادراكا ذاتيا جزئيا ، ينبع من انتمائه المباشر ، لا من قدرته على الرؤية العميقة الشاملة .

اما بالنسبة للغة البشرية ، فقد اغتنى نسيج التجربة الفنية الحية بتراكيب واساليب جديدة ، تفيد بشكل ما من تراث الأدب الشعبى ، ومن بعض عناصر القصيدة العربية ، فى آن واحد دون ان تقع فى الركاكة ، من جهة ، أو تنقاد ، من جهة ثانية ، لصيغ الفصاحة المسكوكة ، التى ابلاها الاستخدام .

واذا كانت هجرة الشاعر القسرية الى فرنسا ، منذ اكثر من عشر سنين ، لها أكثر من وجه ، وأكثر من اثر ، على حياته وفنه وبحثه عن الحقيقة والمثل ، ففى هذا الحوار نتعرف على موقفه منها ، كما نتعرف على رأيه فى بعض القضايا الفكرية .

— كيف تنظر الى تجربة الهجرة من الوطن ، ما بين الكسب والخسارة ؟

— تجربة الهجرة عطلت السياق الطبيعى لوجودى فى مصر ، لكنها من ناحية أخرى اغنت وجودى عامة .

وعندما اتكلم عن السياق الطبيعى للوجود ، اقصد اشكاله المـادية والاجتماعية المعروفة : انى أعمل فى هذه المؤسسة الصحفية ، واقيم فى هذه العمارة ، والتقى هؤلاء الأصدقاء ، فى هذا المقهى ، وأنشر شعرى فى هذه المجلة ، أو تلك الصحيفة . .

لاشك ان هذه الأشكال توثق علاقة الشاعر بقرائه ، وتصل بينه وبين مادة الهامه ، التى لا توجد الا فى مكان بالذات هو بالنسبة لى مصر .

لكن وجودى فى باريس لم يكن انقطاعا عن وجودى فى مصر ، فقد ظللت اكتب بنفس اللغـة ، واتجه الى نفس القراء ، وانتسب انى ذات الحضـارة ، واواجه ذات المشكلات واحاول أن ألعب فيها دورا ، ليس دورا فنيا فقط ، وانما دورا فعليا كذلك .

وهكذا تجد ان عناصر المكسب وعناصر الخسارة متداخلة جـدا ، ولا تستطيع حتى أن تفصل بعضها عن بعض .

ــ ماذا عن انعكاس معايشـتك لأدب وتراث أجنبى على تجربتك الشعرية وتطورها ؟

ــ الشاعر المبدع والفنان عـامة تطرد قدرته الابداعية مع اطراد سعة نطاق حريته . فأنت تبدع بقدر ما انت حر .

اتساع الثقافة يزيـد مساحة الحرية ، لأنه يزيد من القدرة على الاختيـار ، وعلى اكتشاف الذات . وأنت تكتشف ذاتك لا لأنك دائمـا وحدك ، ولكن لأنك فى مواجهة الآخـر .

واظن أن هذا فرق بينى وبين بعض الشعراء الآخرين ، الذين ذهبوا الى أوربا ليفقدوا ذاتهم ، ويعتنقوا ذات الآخـر .

فى أوربا اكتسب معرفة اكبر بذاتى ، وادراكا للبعد بينى وبين الآخر ، وبالتالى امكانية الحوار وضرورته .

وهذا هو ، بالضبط ، هـدف كل الحضارات والثقافات : وحـدة الحضارة البشرية من خلال تنوع الثقافات .

اما ان يندرج الكل فى واحد ، فهذا ما أرفضه . نحن لا نريد واحدا ، بل نريد اطرافا متحاورة ومتناسقة .

ولا شك ان معرفة الانسان بلغة اجنبية مثل الفرنسية ، لها هـذا الغنى ، يساعده على أن يكتشف غنى الحياة من ناحية ، وغنى نفته من ناحية أخرى ، وأن يستفيد بهذا الغنى .

وهذا هو معنى التجديد . فنحن نجدد لا لننشىء شيئا مختلفا ، وانما لنعبر عن حياة جديدة ، عن رؤيا جديدة للعالم ، وعن طريقة جديدة فى التصور والتفكير .

من هنا ايضا يمكننى أن أقول ان كثيرا مما يكتب الآن فى الشعر على أنه نموذج للحداثة ليست له من هذه الحداثة شىء ، لأنه بالعكس يدور حول رؤية محدودة ، ويستخدم عددا محدودا من المفردات ، ولا يكشف شيئا من العالم .

ومما يؤسف له ان هذا لا يقتصر على الشعر ، وانما يتعدى ذلك الى القصة . فالقصة التى استعارت لغة الصحافة أصبحت قصة فقيرة لأن اللغة فقيرة .

ودقة التعبير مطلوبة فى الأدب كما هى مطلوبة فى العلم .

— من المعروف انك بدات حياتك الشعرية بالقاء قصائدك فى تجمعات الطلبة والمثقفين . ماذا منحك هذا الشكل من التوجه الى الآخرين؟

— فى ظنى لا حياة للشعر بدون انشاد . الشعر يظل غناء مهما أمعن فى التركيب والبناء والرمز والايماء .

والعالم كما يقول بعض الفلاسفة موسيقى . العالم موسيقى لا بالمعنى المباشر للكلمة ، ولكن بمعنى النظام ، والشعر نظام دون ان يلقى . ولكنه حين يلقى يكتمل او يتجسد فى أكمل صورة .

وبفضل هذه الخاصية ، خاصية الالقاء والاتصال بالناس ، تأكدت أو تبلورت فى شعرى العناصر التى يمكن أن نسميها عناصر غنائية ، والتى أظن ايضا أن لها وظيفة تركيبية أساسية فيه .

— على الرغم من ان الادراك العلمى الموضوعى للواقع يختلف عن الادراك الذاتى الحسى ، فان الفطرة السليمة للشاعر — التى يفصح عنها ديوان مثل « مدينة بلا قلب » — ترقى الى سمت الادراك الأول .

— فى الشعر لا يوجد ادراك موضوعى بمعنى الادراك العلمى ، لأن موضوع الشعر ليس المفردات ، كما فى العلم . المفردات فى الشعر رموز لمعرفة شاملة .

ان الادراك الشعرى قريب جدا من الادراك الفلسفى ، وقد يتفق احيانا مع الادراك العلمى ، اذا فهما هذه العبارة بمعنى الحقيقة أو الادراك الشامل .

يتصل العلم باكتشاف الجزئيات اكتشافا دقيقا ، بينما يحاول الشعر والفلسفة أن يكتشف القوانين او الصور الكلية .

يستطيع العلم الاجتماعى مثلا ان يجد فى ((مدينة بلا قلب)) **تعبيرا عن تصدع المجتمع العربى القديم وقيام مجتمع عربى جديد . لكن ((مدينة بلا قلب)) لا تقف عند هذا الحد ، لأنها تتجاوز التعبير عن مرحلة الى التعبير عن الانسان فى مواجهة الحياة والموت ، عن حلمه الدائم ، وانكساره الدائم .. الخ**

لذلك يتصف التعبير الشعرى بالشمول .

يستطيع العلم ايضا أن يقرأ معلقة طرفة بن العبد على انها تعبير عن خوف البدوى الوثنى من الموت . لكن طرفة بن العبد كان يعبر عن الموت مطلقا ، عن رعب الانسان الدائم من الموت ، وتحديه للموت .

ــ تقول فى بعض مقالاتك ان الشعر هو اللغة قبل كل شىء .

وبهذا القياس تعتبر شاعرا عربيا مغربيا يكتب بالفرنسية ، مثل جمال الدين بن الشيخ ، شاعرا فرنسيا . وبذلك تنفى ، بجرة قلم ، الروح العربية الأصيلة التى يتشكل الشاعر على أرضها .

الشعر ، فى رأيى ، هو روح الشاعر ، ورؤيته ، وحمله ، واشواقه، وليس لغته .

هل اذا كتب يونيسكو اوبيكيت باللغة العربية مسرحيات العبث واللا معقول ، بكل ما تزخر به من عدمية ، تعتبره كاتبا عربيا ، يدرج ادبه فى التراث العربى ؟ !

ــ نعم ، لو كتب يونيسكو أوبيكيت مسرحياته العبثية اللا معقولة باللغة العربية ، لكان اى منهما كاتبا عربيا يدرج أدبه فى التراث العربى ، لأن الشعر أو المسرح او الرواية لغة قبل كل شىء .

الأدب هو اللغة ، لا العواطف التى تعبر عنها اللغة .

وسوف أطرح لك القضية بالعكس . هل لو كتب لامارتين قصيدة يعبر فيها عن عواطف عربية ، هل تعتبره شاعرا عربيا ؟

لقد استلهم بعض شعراء القرن التاسع عشر ورسامو وموسيقيو عالم الشرق فى انتاجهم ، وحاولوا التعبير عن عواطف ورؤى شرقية . هل يمكن اعتبار هؤلاء عربا ؟

خلاصة ما اراه ان الشعر والأدب ينتسب الى اللغة التى يكتب بها، لا الى العواطف التى يعبر عنها .

رد آخر على الدكتور حامد يوسف ابو احمد حول
شعراء السبعينات ما لهم وما عليهم م

شعر السبعينات المصريين :
الواقع الاجتماعى والتفسير السيكولوجى

حلمى سالم

- ١ -

صار من الملحوظ ، فى الفترة الأخيرة ، أن التجربة الشعرية المصرية الشابة (التى يطلق عليها بعض النقاد مصطلح « جيل السبعينات » — على ما فى المصطلح من تحفظ) تتعرض لحملة شبه منظمة من الانتقادات والاتهامات المتشعبة والمتتالية .

وليس من هدف هذا الحديث البسيط ، أن يدفع عن التجربة الشابة هذه الغائلة الشرسة ، ولا أن يدافع عن شعر وشعراء هذه الموجة المجددة ، ولا أن يتصدى بالتفنيد والدحض للمزاعم العديدة التى تحفل بها انتقادات المنتقدين ، واتهامات أصحاب أصابع الاتهام .

يود هذا الحديث ، فحسب ، أن يناقش — بأدب الحوار وأمانة الزمالة وأصول السجال الأدبى — قضية أساسية تبرز كأساس أولى عند معظم الناقدين ، يبنون عليه — منذ البدء — موقفا مبدئيا ، بل قبليا ، فى انكار واستنكار ما يحاوله شعراء التجربة الجديدة من تجديد فنى .

- ٢ -

هذه القضية الأساسية ، هى التى يلخصها ذلك الاتهام الذى يقول ان هذه التجربة الجديدة تفتقر — فيما تفتقر — الى الضرورة الاجتماعية

للتجديد ، وتخلو — من ثم — من استنادها الى الدوافع الموضـــوعية التى توجب التجديد الفنى ، لتصبح — بالتـــالى — مجرد نزوع شـــكلى فردى للتجديد ، لا يستجيب لأية ضرورة اجتماعية أو موضوعية .

ان أصحاب هذا الاتهام يؤسسونه على ضوء المقارنة مع تجـربة « الشعر الحر » فى الخمسينات ، التى كان التغيير الفنى فيهـا يتـم « متجاوبا مع مضمون تيـار القضايا الاجتماعية والقومية » . ومن ثم ، فقد « ظهرت الحاجة ملحـة لمواجهة تلك العلاقات الجديدة فى اشـكال فنية مختلفة . فكانت عمليـة التجديد بمثابة استجابة حقيقية ، أصابت كل الأنواع الأدبية . وفى الشعر بدا واضـحا ذلك الارتباط بين المحاولة الدائبة لخلق اشـكال جـديدة وبين حجـم المتغيرات ، تلك التى كان يطرحها واقع لا يثبت حال »(١) .

وهو تفسير صحيح — فى أحد وجوهه — لتجربة الشعر الحر ، لكن أصحابه ، يحجبون هذه الضرورة الموضوعية عن شعر التجـربة الشعرية الجديدة ، فيرون ان هذه التجربة الجديدة ظهـــرت فى اطار اجتماعى وموضوعى لا يوجب التجديد الفنى .

كأنهم يريدون أن يقولوا لنـا بوضوح : لقـد نشـــأت الضرورة الموضوعية للتجديد مرة وانتهت ، مثلما نشأت التغيرات الاجتماعيـة مرة وانتهت ، وسكن الواقـع والفن على ذلك وتجمدا ، فأصدروا عن الضرورة الأولى — الاجتماعية والفنية — أو فاصمتوا !!

والواقع أن المرء يستشعر الكثير من الحـرج والعيب اذا فكر ان يشرح لهؤلاء الناقدين — وبعضهم جدليون تقـدميون — التغييرات والتبدلات التى « برجلت » الواقع الاجتماعى والثقافى والسياسى فى النصف الثانى من الستينات وكل السبعينات والنصف الأول الحالى من الثمانينات .

ولكن يبدو اننا مضطرون — وسنضطر مرات ومرات — الى بعض التبسيطات المخلة (والسطحية أحيانا) لكى نعيد فهم الأشياء الأولى ، التى كان ينبغى ان تكون مختصرة ومكتسبة سلفا فى أى حوار جاد .

فماذا كان الواقع الاجتماعى — السياسى — الثقافى الـذى صعد فى سياقه « الشعر الحر » يموج بتقلبات وتغييرات استدعت التجـديد فى الأطر الفنية والمعرفية ، فالسؤال هو : ألم تكن السنوات الخمس عشرة السالفة موارة بالتقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية التى استدعت التجديد فى الأطر المعرفية والفنية ؟

وهنا ، يبدو للمرء — من ناحية — ، أن هؤلاء الناقدين ينظــرون لعقد السبعينات باعتباره عقدا ثابتا راســخا ساكنا ، خاليــا من أى تقلقل أو تغير أو تقلــب ، ومن ثم يســتنكرون أن يكون به « موجــب موضوعى » للتجديد الفنى .

انه ، فى نظرهم ، معاكس للفترة التى انتجت « الشعر الحــر » حيث كان الواقع آنذاك « لا يثبت على حال » ، بينما الفترة الحــالية « تثبت على حال » واحد لا تريم !!

ومن ناحية ثانية ، يبدو للمرء أن لدى هؤلاء الناقدين مفهوما واحدا وحيدا للتغيرات الاجتماعية للواقع الاجتماعى ، يقصرها على المعنى « الايجابى » فحسب ، بحيث يرون أن التطورات السابقة كانت باتجاه التقدم ، فهى توجب التجديد والتغيير الفنى ، بينما تغييرات وتقلبــات السبعينات كانت فى اتجــاه سىء ومدمر ، لا توجــب التغيير والتجــديد الفنى .

معنى هذا ، انهم يربطون « التغــير الفنى » بالتغير الاجتماعى « الايجابى » ، بما يتضمنه هذا الربط من « مفهوم أخلاقى » ، يتحســد فى الاعتقاد بأن هنــاك تغيرات « شريفة ومحترمة » وتغيرات « سيئة وقبيحة » ، وأن الأولى هى التى ينبغى — فقط — أن تكون موجبــة موضوعية للتجديد . أما الثانية ، السيئة القبيحة ، فلا توجب تجديدا ، واذا أوجبت تجديدا فلن يكون الا تعبيرا عن « مرض وتمزق نفسى » !!

— ٣ —

ليس من مراء فى أن طبيعة التغيرات الاجتماعية فى الحالتين مختلفة: حالة التغيرات فى الخمسينات وبعض الستينات من ناحية ، وحــالة السبعينات وبعض الثمانينات من ناحية ثانية . لكن « الضرورة الاجتماعية للتجديد » فى الحالتين حاضرة وبارزة ، وان اختلفت طبيعتها ، ومن ثــم طبيعة التجديد الشعرى فى الحالتين .

وهذه مسألة ربما يسمح مقام آخــر ، فى حديث آخــر ، بتفصيلها وتوضيح الفروق بين طبيعة التغيرين : الفروق فى طبيعة التغير الاجتماعى، وفى طبيعة التغير الفنى ، فى الحالتين .

على أن ما يعنينا ، هنــا ، هو أن نشير الى أن أصــحاب هــذا الاتهام ، يصعب عليهم — فيما يبدو — أن يتصوروا أن الضرورة الاجتماعية

للتغيير — فى الواقــــع والفن معــــا — هى ضرورة دائمة ، يمكن أن تطرح نفسها أو تنفجر كل عقدين ، أو كل عقد ، أو حتى — من الناحية النظــرية — كل لحظة .

ولن نقــول ان تجديد الفن لا يحتــاج الى تفسير ، وان ضرورة التجديد الفنى ، هى « ضرورة التجديد الفنى » نفسها ، لأننا نوقن أن كل تجديد فني هو ضرورة موضـــوعية ، أو هـــو تعبير عن ضرورة موضوعية ، فى نفس الآن .

وهذا هو الفهم الذى يتسق مع اعتبار ظاهرة الفن احدى ظواهر الواقع — على نوعيتها بين هذه الظواهر — الا اذا كان هنــاك من يرى ظاهرة الفن منسلخة أو منفصلة عن ظواهر الواقع انفصالا مطلقا .

ان الشعراء لا يستشعرون هاجس التغيير أو بواعثه كمجــرد نازع شيطانى لديهم ، بل هم يستشعرون هذا الهاجس كاستجابة داخلية عميقة (ربما غير ملموسة لمس اليد ، وربما غير مدركة بوعى مبـــاشر مرصود) لمتغيرات فى الواقع الذى يعيشونه ، متشوفين الى مواكبتــه أو مناقضته ، أو مواكبته ومناقضته ، فى آن .

والمدهش ، هنا ، أن معظم ناقدى هذه التجــربة الشابة ، هــم من النقاد الذين يعبرون فى كل المناسبات عن ايمانهم بارتبــــاط الفن بالحيــاة الانسانية ، وبالصلة « الجدلية » بين البنــاء الاجتماعى والبناء الثقافى . وهم ، أنفسهم ، الذين يسهل عليهم — فيما يختص بشعرنا — التخلى المبين عن هذا الايمان ، ليتسنى لهم وصم شعرنا بالانعزال عن الواقع الاجتماعى وبالغيبوبة عن هموم الحيــاة البشرية !!

والمدهش ، كذلك ، ان معظم هؤلاء الناقدين هم ممن يرون أن عقد السبعينات كان واحــدا من أفدح العقود الانقلابية فى التاريخ المصرى بأسره ، والحديث منه بخاصة ، وانه العقد الذى شهد انهيار وتبدل كــل أو معظم عنــاصر البنــاء المصرى ، ومعذ لك ، فانهم يتساءلون ، حينما يتصل الأمر بتجربتنا الشعرية : ما هى دواعى مزاعم التجديد عند هــؤلاء الشعراء الجدد ؟!

نحن مضطرون ، اذن ، الى التبسيط المخل والمدرسى ، حتى نضــع أيديهم ، على بعض مظاهر التقلقل الاجتماعى والسياسى والثقافى الذى جرى فى السبعينات ، فنذكرهم — على سبيل المثال لا الحصر — بتخلخل و « تلخبط » التركيبة الاجتماعية والطبقية ، وانقلاب التوجهات والمبادىء القومية والوطنية والسياسية انقلابا عكسيا ليصبح ما تربينا على أنــه

العـــدو صديقا وما تربينا على أنه الصديق والشقيق عدوا ، وانهيـــار قيم العمل المنتج والعلم لصالح القيم السوقية و « الفهلوة » السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وسيادة الثقافات والفنون الرجعية والطفيلية والتافهة والمخربة ، وانقلاب سلم القيم الاجتماعية والمعرفية والروحية على الســـواء .

وسؤالنا هنا : أليس لذلك كله صلة بضرورة التغيير عموما ، ومن بينها ضرورة التغيير الفنى والشعرى ؟

— ٤ —

كيف نفسر تجاهل هؤلاء الناقدين للنظـــر الى القضية بهذا النهـــج القـــويم ؟

يصعب ، فى تقديرنا ، الاعتقاد بأن ناقدينا لا يدركون هـــذا النهـــج القـــويم ، ومن ثم فان الأرجح ، فيما نرى ، هو أنهم يدركونه ولكنهـــم يعمدون الى ذلك الفصل لغرض معلوم .

والغرض ، فى هذا العمد ، هو التأكيد على تلك المفاهيم الكلاسيكية من « الالتزام » الحرفى ، الذى يربط بين الفن والواقع ربطا ميكانيكيا مباشرا ، بحيث لا يكون الفن فنا ثوريا الا اذا كان ترجمانا فوتوغرافيـــا للصراع الاجتماعى وشعارات مباشرة للقضية الوطنية (ولا بأس ، فى ذلك ، من قليل من التجويد الفنى المـــألوف) . فاذا كان ثمة شعر ليس كذلك فانه بالقطع شعر منعزل عن الواقع مغترب عنه ، حتى لو كان شعراؤه — أو معظمهم — من أكثر الشباب انخراطا فى الحيـــاة الثقافية فى بعدها السياسى والاجتماعى ، فضلا عن بعدها الفنى ، وحتى لو جاءت هذه الاتهامات من كتاب ونقاد لم يعرف عن معظمهم نشـــاط أو فعالية ثقافية سياسية تدل على شرعية انتقادهم للشعراء الشباب واتهامهم لهـــم بالانعزال عن الواقع الاجتماعى(٢) .

ويلفت النظر ، فى هذا السياق ، أن معظم هؤلاء الناقدين ، هـــم من يمكن أن يقولوا — على المستوى الاجتماعى السياسى — ان الطبقات البرجوازية قد استنفدت محاولاتها فى انجـــاز مهامها الوطنية والديمقراطية والاجتماعية ، وانهـــا عجزت عن انجـــاز هذا المهـــام (فى التحـــرير والديمقراطية والتحديث) ، وأن انجاز هذه المهـــام صار منوطا بالطبقات الجديدة الصـــاعدة .

ووجه الدهشة ، هنا ، هو أن هؤلاء النقاد : وهــــم يقولون أو يعتقدون بذلك ، لم يحاولوا اللحظة أن يكتشفوا ما معنى هذا الاعتقاد على صعيد الفهم الشعرى ، والفنى بعامة .

فاذا كانت البرجوازية قد استنفدت أغراضها ووصلت الى طريقها المسدود ـــ كما يقـــال ـــ افلا يعنى ذلك ، على مستوى الشعر ، شيئا ؟

افلا يعنى أن كتابة جــديدة ينبغى أن تنهض ، متجــاوزة اشكال ومضامين ورؤى الكتابة التى افرزتهـــا البرجوازية ابان صحوانهـــــا الســـابقة ؟

هل هذه الفكرة بدعة صعبة ؟

هل هى بدعة صعبة القـــول بان تجربة « الشعر الحر » فى أواخر الاربعينات وكل الخمسينات كانت ـــ من ناحية الاســـــناد الاجماعى الطبقى ـــ افرازا (أوتواكبا ، أو تجسيدا ، أو تمهيدا ، أو انعكاسا ـــ قل ما شئت من تعبيرات تصف علاقة التأثير والتأثر الجدلية) لصــعود الطبقات البرجوازية الصغيرة الى صدور الحيـــاة الاجتماعية والسياسية والوطنيـــة .

لا نظن انها بدعة مختلفة ، وخصوصا أن بعض من يتهمون تجربتنا من النقاد الملتزمين أنفسهم يتبناها بوضوح(٢) .

فاذا كان ذلك صـــحيحا ، فان مؤداه أن اللحظـــة التاريخيه التى اطرت تجربة الشــــعر الحر ، قد استنفدت نفســـها ـــ تاريخيا ـــ على الصعيد الاجتماعى وعلى الصعيد الشعرى .

وحتى لا يسارع أحد باتهامنا بالمطابقة الميكانيكية المتعسفة بين تطـــور البرجوازية وتطور الشـــعر ، ضاربا لنا الأمثلة والاستشهادات المدرسية المحفوظة التى تؤكد على عدم حتمية هذا التطابق حرفيا ، فاننا نبادر بالتأكيد على أننا لا نرمى الى هذه المطابقة بصورة حديدية صارمة . المقصـــود أن طورا مختلفا ـــ اجتماعيا وثقافيا ـــ قد بدأت عناصره تدخل فى نسيج الحياة الراهنة ، وبالذلك ـــ على مستوى الشعر ـــ من دلالة .

وعلى ضوء ذلك ، نتساءل : ما وجه العسر والالغاز فى القول بان التغير الاجتماعى الراهن (افتقاد البرجوازية لفتوتها النهضوية السالفة) يســـتوجب ، أو يتواكب مع ضرورة تطوير الصيغ الثقافية التى أنشأتها فى مرحلتها السابقة ، وفى القلب من هذه الصيغ الثقافية الصيغ الشعرية .

نحن نتحدث ، الآن ، عن الاسناد الطبقى والاجتماعى للمسألة الشعرية . ولذا ، فنتعشم الا يقفز فى وجهنا قافز صنديد يسند المسألة الشعرية الى بعض الزوايا الأخرى السليمة ، ليعلمنا ان للفنون طبيعة نوعية ، او ان الفن ابداع قبل اى شىء ويتأبى على هذا التأطير الطبقى، أو أن التراث لابد أن يتواصل ويتلاحق لا أن ينتفى ، فكل ذلك معلوم ومفهوم وصحيح .

كل ما نود قوله هو أن على هؤلاء النقاد الذين ينظرون الى المسألة الشعرية من زاوية « التمثيل الاجتماعى » ـ اذا صحت العبارة ـ عليهم أن يمدوا نظرتهم السليمة هذه على استقامتها حينما يصلون الى التجربة الشعرية ، ليجدوا أن دواعى التجديد الفنى الاجتماعية انصع من أن تخطئها عين . وليجدوا أن التطورات فى اتجاه « المد الوطنى والاجتماعى » ليست هى وحدها التى تستوجب التجديد الفنى ، بل ان التطورات باتجاه « الجزر الوطنى والاجتماعى » هى الأخرى تستوجب التجديد الفنى ، وربما كانت هى الأدعى والأحرى بالحفز على هذا التجديد الفنى .

— ٥ —

على أنه ينبغى علينا ، احقاقا للحق ، أن نقول ان بعض النقاد قد أشاروا الى الصلة بين شعر التجربة الجديدة والواقع الاجتماعى الذى يعيشون فيه . الا ان المذهل فى الأمر أن هؤلاء النقاد قد اكتشفوا صلة غريبة مؤداها أن شعراء « السبعينات » قد عاشوا عقدا رهيبا غريبا اضطربت فيه القيم وانهارت فيه دعائم كل بنيان ، فاهتزوا روحيا ونفسيا هزة قاسية عنيفة ، فلم يستطيعوا أن يشكلوا رؤية اجتماعية وسياسية واضحة ، ومن ثم اعتكفوا على الذات يلوكونها ويجترونها فى شعر ذاتى شكلى مغلق ، يضرب فى الغياهب المظلمة(٤) .

ان هؤلاء الشعراء الشباب ، فى نظر هؤلاء الناقدين ، يستحقون العطف والاشفاق « لأنهم يعانون ارتباكا سببه انهيار القيم السياسية والحضارية التى تفتحت عيونهم عليها . وقد انعكس هذا على شعرهم وأدى الى اضطراب بنية العبارة اللغوية عندهم »(٥) .

والواقع ان هذا التفسير الغريب هو أسوأ التفسيرات جميعا ، لعدة أسباب ، منها ـ مثالا لا حصرا :

١ ـ هو يفصل ـ كما ورد سابقا ـ بين النظر الى تجربة الشعر الحر ـ ابان الأربعينات والخمسينات ـ وضرورتها الموضوعية ، وبين النظر للتجربة الشعرية الشابة وضرورتها الموضوعية .

اى انه تفسير يكيل بكيالين .

٢ ــ هو يعنى ، بالضبط ، أن التجربة الشـــعرية الشابة ليست الا افرازا « مرضيا » من افرازات عقد السبعينات المضطرب المريض . كأنه يريـــد أن يقيم « تناظرا » بين « مرض » السبعينات واضطرابها وبين مرض الشعراء السبعينيين واضطرابهم . وهو تناظر غير سليم .

فنحن نعلم جميعا أن انهيار واقع ما أو رداءته أو تخلفه ، لا يعنى ــ حرفيــا ــ انهيار ورداءة وتخلف الشعر الذى يعبر عن هذا الواقع ، فى كل حـــال .

ليست هـــذه هى العلاقة الجدلية بين الواقع والشـــعر ، التى يعلمونها لنـــا ، بل ربما كان الأمر على العكس تماما : أن يفرز المجتمع المتدهور المضطرب المتخلف ــ وبسبب كونه كذلك ــ شعرا نقيضا له ، غير منهار أو متخلف أو مضطرب .

ان أصحاب هذا التفسير المتجمد يقتربون بنا من مفاهيم « الارتباط الشرطى » النفســية ، فيعاملون الشعر كأنه « فأر بافلوفى » تعيش ، اذا خاب المجتمع خاب الشعر ، واذا اضطرب المجتمع اضطرب الشعر ، ويريدون أن يفهمونا أن هذا هو الجدل .

ان العلاقة بين الشـــعر والواقع لا تعنى ــ حرفيـــا ــ أن يكون الشعر على « شاكلة » الواقع بالضبط ، لأن الفهم السليم لهده العلاقة يتسع لمعنى ان يكون تعبير الشـــعر عن الواقع متجسدا فى « مضاداة » هـــذا الشعر لهذا الواقع ، مضاداته لخرابه ولتخلفه ولانهياره ولرداءته ولابتذاله .

فى كلمة : ان « مناقضة » الواقع هى احدى صور التعبير عن هذا الواقع ، بل ربما كانت « أعمق » صور هذا التعبير .

٣ ــ هو تفسير مهين : مهين للشعراء والشباب ، ومهين لأصحاب التفسير نفسه ، فى آن .

مهين للشعراء الشباب لأنه يتعامل معهم باعتبارهم مشوهين عقليا ومعوقين نفسيا وأصحاب عاهات روحية . ووجه الاهانة هنا ، أن هـــذا التفسير يســـقط عن الشعر الشـــباب شرف وعى الواقع الســـياسى والاجتماعى ، ويحجب عنهم خصيصة المشاركة الحية فى مجرى الحيـــاة المصرية العامة ، تلك المشـــاركة التى جعلت ــ وتجعل ــ معظم هؤلاء الشعراء الشـــباب غير خاضعين لخراب الواقع الاجتماعى الســـياسى

الثقافى بما قاموا به من مبادرات ثقافية فى مواجهة هـذا الخراب ،واجهة عملية وثقافية وابداعية(٦) .

والتعامى عن هذه الخصائص فى معظم الشعراء الشباب لوصمهم بعدم القدرة على تكوين رؤية واضحة تعينهم على مقاومة الانهيار النفسى والاضطراب الروحى ، هو تعام عن الواقع ، لكى تظل الفكرة (الوصمة) صحيحة ، مهما كان الواقع مناقضا لهذه الفكرة المغرضة .

اما وجه الاهانة لأصـحاب التفسير انفسهم ، فيمكن فى أن هـذا التعامى عن الواقع يعنى ان هؤلاء النقاد لا يبصرون الواقع ، بل يبصرون ما فى ذهنهم من صـيغ جاهزة .

وهو مهين لهم ، من حيث أنه تفسير سهل ، القى بالقضية كلها على كاهل « السيكولوجيا » والخبل ، فى حين أن أصول النقد الأمين كانت تقتضى منهم البحث عن تفسـيرات وتحليلات أكثر جدية لظاهرة شـعر وشـعراء السبعينات .

ان أصحاب هـذا التفسير « السيكولوجى » لم يعيروا أى اهتمام نقدى لظاهرة : انتماء أغلب شعراء جيل السبعينات الى الفكر الاجتماعى السياسى التقدمى ، من زاوية الموقف الأيديولوجى ، من ناحية . وانتماء اغلبهم — فى نفس الوقت — من زاوية الموقف الجمالى ، الى هذا النوع من « الأداء الشعرى » المرفوض من قبل هؤلاء النقاد ، من ناحية ثانية . كان حـريا بهؤلاء النقاد — اذن — أن يتدبروا هـذه الظاهرة بما تكتنزه من تناقض (ظاهرى) ، ويحللوها ليقدموا لنـا كلاما جديدا عن العلاقة بين الأيديولوجيا والاستطيقا ، وتحليلا مفيدا للتفاعل غير التقليدى بين الموقف السياسى التقدمى وكيفيات تشكله فى الانتاج الفنى .

اما اطراح هذا العبء الثقيل المطلوب ، ونفى احد طرفى الظاهرة بالالغاء ، واللجوء الى اسهل السبل واكثرها ابتذالا — ولا نقول ابتذالا — بوصم هذا الشعر « باللوثة العقلية والخلل النفسى » فهو سبيل الذين يهون عليهم تجاهل الواقع لتظل تهمتهم سليمة ، على أحسن الفروض . أما أسـوأ الفروض — ونرجو ان نكون مخطئين ملتاثين فيه — فهو ان هذا الاطراح هو سبيل العاجزين عن القيام بفحص دروب لهذه الظاهرة لتقديم صلة « صحية » — لا « مصحية » — بين الموقفين **المتقابلين** (ظاهريا) **فى طرفى** الظاهرة السياسية — **الشعرية** فى هؤلاء الشعراء .

٤ — ان هذا التفسير — وغيره من سائر الاتهامات — يسـتند (فى القول بانعزال الشعراء الشباب وتحبيذهم « الشكل » على المضمون

وانغلاقهم وغموضهم وتعاليهم) على حديث هؤلاء الشعراء « عن » الشعر ، لا على **شعرهم** نفسه .

وهو نوع آخر من الاستسهال .

وذلك أن شعرهم هؤلاء الشعراء الشباب مازال ينتظر — ويبدو أنه سينتظر طويلا — النقاد الجادين (الذين لا تتلخص المسألة عندهم بمرض الشعراء نفسيا ، وكفانا الله مئونة النقد المتعب) الذين يضيئون جوانبه الفكرية والاجتماعية والسياسية فضلا عن جوانبه الفنية .

وليكن لهؤلاء النقاد اسوة حسنة فى التأويل الجاد الذى قام به الناقد محمود أمين العالم مع شعر حسن طلب ، ذلك التأويل الذى لم يحجم عن أن يفسر تفسيرا اجتماعيا احدى قصائد حسن طلب : التى يعدها أولئك الناقدون ، وغيرهم ، ذورة اللعب الشكلى المصمت ! (٧) .

أغلب الظن ، اذن ، أن هؤلاء النقاد لم يقرأوا من شعر الشعراء الجدد — لا من ناحية الكم ، ولا من ناحية طبيعة القراءة نفسها — ما يتيح لهم مثل هذه الأحكام السهلة .

— ٦ —

وحتى حديث هؤلاء الشعراء عن الشعر وقضاياه ، لم يقرأ ، أو لم يفهم بالعدل والأمانة الكافيين ، بل قرأ ، أو فهم بسوء نية ، أو سوء فهم .

فليس فى حديث هؤلاء الشعراء عن الشعر ما يعنى أن الشعر لا علاقة له بالواقع ، أو ما يعنى « تكريس أحد جوانب العملية الابداعية وتغليبها على مجموع العناصر الأخرى ، والانحياز مطلقا لأحد عناصر التشكيل دون غيرها » (٨) .

ولن نعيد ونكرر ما قاله الشعراء عن الشعر .

نود ، فقط ، أن نذكر (باختصار مخل ، بل وسطحى) أن هؤلاء الشعراء كانوا — وما زالوا — يدورون ، بصياغات عديدة متنوعة (بعضها دقيق ، وبعضها ينقصه الاحكام والشمول) حول فكرة محورية مؤداها :

أن الموقف الثورى **وحده** لا يصنع عملا فنيا ثوريا ناجحا ، وانما الذى يصنع عملا فنيا ثوريا ناجحا هو صياغة هذا الموقف الثورى فى تشكيل فنى ناضج متجدد .

ولست أدرى ، ما هــو الانعزال والاغتراب والتشوش أو التعالى على الجماهير واعتبارها « مجموعة من الكلاب المسعورة » ــ كما تفضل بذلك الناقد محمد كشيك ــ أو الخوف من السلطة والرعب من السياسة، فى هذه الفكرة البسيطة الواضحة الى درجة مخلة ؟

هل هذه الفكرة « تهدف الى تفريغ العمل الفنى من اى محتوى ، وتنزيهه عن حمل اية رسالة » ؟ وهى فكرة ــ بالمناسبة ــ لم نبتكرها ، انما هى حقيقة من حقائق النقد الأدبى ، بل هى حقيقة من حقائق تاريخ الفنون بعامة .

ان تاريخ الفنون ــ لم يخلد ــ ولن يخلد ــ النصوص التى كانت كل فضيلتها احتواءها على « موقف راق » ، بل خلد ــ ويخلد ــ النصوص التى امتزجت فيها فضـيلة الموقف الراقى (السياسى أو الاجتـاعى أو الانسانى) بفضيلة الأداء الفنى المبتكر لهذا الموقف .

ونود أن نستدرك هنا ــ قبل الاستطراد ــ لنقول اننا نناقش الأمر كله مناقشـة عملية او شـبه عملية ، صـارفين النظر عن المناقشـة « المنهجية » ــ نقديا ــ للاتهامات .

تلك المناقشة المنهجية التى تجعلنا ــ بداية ــ نتساءل عن الفارق بين الرؤية السياسـية والاجتماعية وبين « الرؤية الفنية » طالمـا كان الحديث عن الفن والابداع الأدبى .

وهل الرؤية السياسية الواضحة السليمة شارط من شروط الفن ، أم ان « الرؤية الفنيـة » ــ التى تشتمل ضمن ما تشـتمل على الرؤية السياسية وغيرها ــ هى حد الفن وشارطه الوحيد ؟

وما الرؤية الواضـحة ؟

هل نحن نرادف بين « الرؤية الواضحة » وبين « الرؤية السليمة »؟

ألا يمكن أن تكون هناك رؤى واضحة رجعية أو مضادة ؟

واليس الشعر الردىء والأغانى المبتذلة مما نقراه فى الصحف ونسمعه فى كاسيتات سيارات السرفيس والبوتيكات تعبيرا واضحا عن « الواقع الاجتماعى » ؟

ما هو المعيـار بالضبط ؟

الملاحظ ، ان ثمة نمطا فى ذهن الناقدين للشـاعر الثورى المرتبط بقضـايا الواقع الاجتماعى ، يريدوننا أن ننسج على منواله ، وان شئنا

أن « نجدد » فلنجدد فى خيط أو خيطين — لا بأس — من خيوط المنوال ، ليس غير !

أليست هـذه دعوة للتماثل والتحنط ؟

أما تغيير المنوال ، بأسره ، فيواجـه بتهم « الاستحلاب المحصن لقوانين شكلية لا ينجم عنها الا مجموعة من العلاقات الصـورية ، التى لا يمكن أن يكون لها أصل أو صلة بالواقع المطروح » وبارهاب «الجماهير» وبارهاب « النزول الى الشارع »(٩) .

انظر كمية الاطلاقات المذهلة ، فى تلك الاتهامات :

(أ) هل هناك — نظـريا على الأقل — حالة يمكن أن نسـميها استحلابا محضا لقوانين شكلية ؟

وهل ترضى هذه التعبيرات ، الذين علمونا — من الناحية النظرية والفلسفية — أن الفراغ صـورة من صور الملاء ، وأن العدم صورة من صور الوجود ، وأن الحركة صورة من صور المـادة ، وأن الشكل — اى شكل — صورة من صـور المضمون ؟

(ب) هل هناك علاقة ، أو علاقات ، صورية ؟

اى هل هناك علاقة تخلو من دلالة ؟

وما الراى فى القول النقدى — المـادى الجدلى — الذى يقول « **ان الجمالى : علاقة** » ؟

وسنسارع بالاضافة — حتى لا نتلقى جملة ثورية جديدة :

« **الجمالى : علاقة دالة** » .

(جـ) هل هناك — نظريا وفلسـفيا ، أيضا — شىء (مهما يكن ، ناهيك عن أن يكون فنا) ليس له أصل أو صلة بالواقع المطروح ؟

وماذا نفعل حينئذ بالجدل — سامح الله الجدل الذى أوردنا موارد الشبهات — الذى يقول لنا أن كل شىء فى الواقع المطروح هو فى (ومن) الواقع المطروح ؟

ام أن الواقع المطروح هذا ، هو فحسب هجاء السلطة والغمز على الطبقات المستغلة (بكسر الغين) بغليظ ومباشر الكلم ؟ واذا تم ذلك بغير غليظ ومبـاشر الكلم ، يصـبح « غرقا فى متاهات الغموض والتجـريد والتغريب » ، ويصبح مجرد « عظات تشكيلية » عابثة ومريضة ؟

(د) ما المقصود بالخروج الى الشارع ؟

وهل نحن قاعدون فى أبنيانا ومنتجعاتنا الخصوصية ؟

أم قاعدون فى حمام السباحة بمنازلنا وشققنا .

وهل لدينـا سكن أو شقق ، أصلا ، لنكون فى غير هـذا الشارع المطلوب ؟

هل هذا النزول الى الشارع يكون بجسد المرء أم بشعره ؟

واذا كان بالشعر ، فما المقصود : هل نرمى شعرنا فى الشوارع ونمضى ؟ أم أن يكون شعرنا معبرا عن نبض الواقع (وكيف يكون الشعر تعبيرا عن نبض الواقع المعاش ، ومجسدا لخصائص الفنية فى من ؟

هكذا نكون قد عدنا الى بدايتنا : ((كيفيات)) **التعبير الفنى عن الواقع الأجتماعي .**

وهل عرف صاحب استعارة هذه الجملة من رفائيل البرتى كيف كان رفائيل البرتى يكتب شعره ومدى استيعاب الناس فى الشارع لشعره ؟

(ولا نتحدث عن دوره النضالى السياسى ورؤاه الفكرية الملتزمة) .
الا يعرف صاحب الاستعارة من البرتى أن البرتى هذا كان واحـدا من أكثر الشعراء تعرضا لتهمة . الغموض والسريالية غير الثورية والصوفية المترفعة عن وعى الجماهير الكادحة ، من قبل النقاد الساخنين المشتعلين بالغضب الثورى على الشعر غير الثورى ، من أمثال ناقدنا الملتزم ؟

وهكذا ، فان عملية « اغراض » مزدوجة تتم ضد شعراء السبعينات

فأولا ، يتجاهل الناقدون شعرهم نفسه ، واصفين اياه من خـلال ما يقوله هؤلاء الشعراء عن الشعر ، لا من خلال الشعر ذاته ، وثانيا ، يقرأ الناقدون حديث الشعراء عن الشعر قراءة تتم بعين واحدة ، لكى ينفسح المجال ، من ثم ، لتبنى « شائعة » غموضهم وشكليتهم المغلقة .

- ٧ -

والمدهش أن بعض النقاد قد درج — فوق ذلك كله — على "تلبيس" شعراء السبعينات ما لم يقولوه ، من اقوال لآخرين من النقاد أو الشعراء، من مثل أن يقول احدهم أن شعراء السبعينات يرون انه « لا وظيفـة

للشعر » ، وأنه « لا يمكن للشعر الحقيقي ان يكون جماهيريا » وان « الشاعر لا يكتب ليؤدي وظيفة او مهمة » . وهي كلها اقوال لادونيس ، حشرها الناقد محمد كشيك في قلب تحليله لطبيعة الجرائم الشعرية التي نرتكبها ، حتى بدت في السياق كأنها اقوالنا نحن !

وبصرف النظر عما في عبارات ادونيس من خطأ او صواب وبالرغم من اقتطاعها من سياقها المقصود بما يبعدها عن مغزاها الأصلي ، فانها عبارات لم يقلها — فيما اعلم — شاعر من شعراء «المرض السيكولوجي» السبعينيين .

ويصل الأمر بالناقد الى حد « تأليف » جملة لحسابنا ، حينما يقول اننا « اعتبرنا الغموض في الشعر قيمة فنية بحد ذاته » !! . ولا ندرى من اى موضع استقى هذه الجملة ، بهذا المعنى الذى أورده ؟

لقد تحدثنا كثيرا عن التلميح لا التصريح وعن مجافاة المباشرة الشعارية وعن الايحاء وتعدد الدلالات وتنوعها وثرائها ، وعن مجافاة الصورة والرمز المبذولين ، وعن مساحة لتفاعل القارىء مع الرموز خلقا واشعاعا . وكل ذلك ، هو — بمعنى من المعاني — غموض . وهو هنا المقابل للمألوف والمعتاد والنمطي .

وهذا الغموض — بهذا المعنى الشعرى الابداعي — ليس اختراعا سبعينيا ، ولعل الناقد يذكر ابيات أبي تمام في هذا النحو :

غير أني قائل ما أتاني	من ظنوني ، مكذب للعيان
آخذ نفسي بتأليف شيء	واحد في اللفظ شتى المعاني
قائم في الوهم ، حتى اذا ما	رمته رمت معمى المكان
فكأني تابع حسن شيء	من أمامي ليس بالمستبان

ولعله يذكر كلام الجرجاني وكلام محمد مندور ، بل وصلاح عبد الصبور حينما دعا النقاد الى « الا يأخذوا قصيدته بسهولة ، لأن كتابتها لم تكن سهلة » .

ولقد تحدثنا كثيرا عن كل ما يجعل الشعر شعرا حقيقيا لا بيانات زاعقة ، سواء كانت بيانات سياسية او اخلاقية او دينية او عاطفية او غيرها . لكن احدا منا لم يعتبر « الغموض قيمة في حد ذاته » ،

لأننا اصلا لم نعتبر — فى لحظة من اللحظات — أن الغموض عنصر من العناصر الفنية المنفصلة ، بل هو ، بالمعنى الذى سقناه ، محصلة لابتعاد الشعر عن الزعيق المألوف والصور المعتادة .

انه ، هنا ، الغموض الذى يساوى الظل الموحى .

* * *

ان العمد فى اساءة قراءة ما كتبنا عن الشعر يصل الى حد يجعلنا نتصور أن بعض النقاد لديهم « كليشيه لفظى حديدى » علينا أن نتبناه ونردده ببغاويا ، فى الحديث عن ماهية الشعر أو دوره أو غير ذلك من قضايا تتعلق بالشعر والأدب بعامة ، والا نعد مارقين منحرفين !

لقد تهكم الناقد محمد كشيك على أن شاعرا من شعراء السبعينات يعتبر ان دور الشعر هو « اعادة التناغم والجمال فى الانسان والأشياء والعالم » . ان هذا الدور — عند الناقد — **هو كلام مبهم تحكمه معان فضفاضة !**

ولست أدرى اذا كان هذا الكلام مبهما فضفاضا ، فما هو — بالضبط — الكلام الواضح المحدد ؟ وهل اذا سألنا الناقد الملتزم عن دور الشعر فأجاب بأن دور الشعر هو توعية الناس وتغيير الواقع والمساهمة فى انجاز الثورة الاشتراكية لينتفى الظلم والقهر من العالم ، وأن « مهمة الشاعر النبيلة ورسالته الخالدة هى تطهير وعى البشر ، دون أى تعال أو ادعاء »(١٠) ، هل سيكون هذا الكلام هو الكلام الواضح المحدد غير الفضفاض ؟

أليس هذا الدور نفسه — بمعنى آخر — هو اعادة التناغم والجمال فى الانسان والأشياء والعالم ؟

ألم يعلمونا أن الثورة — فى حقيقتها الجوهرية الانسانية — هى نفى النشاز ونفى التناقض ونفى القبح ، عن المجتمع والانسان ؟

أم ترانا « ملزمين » بمفردات بعينها فى كل حديث ، حتى نكون واضحين غير مبهمين وغير فضفاضين ؟

غير أن الأمر لم يقتصر على هذه « البيروقراطية النقدية » التى تلزمنا بألفاظ بعينها حتى نكون واضحين وملتزمين ، بل تعداه الى عمد « الانتقاء » المغرض مما نقول ، واسقاط أو تجاهل ما لا يلائم التهمة الجاهزة .

فقد انتقى الناقد محمد كشيك الفقرة التى يستدل منها على تلذذنا بالغموض والشكلية والانعزال عن الواقع ، مقتطعا اياها من نفس الموضع الذى جاء فيه بعد سطور قليلة من تلك الفقرة - ما نصه :

« على أننا قصدنا الى التأكيد على تلك الحقيقة الجمالية المحورية، والتى مؤداها أن مشكل الشاعر الثورى ، وهو يصوغ هموم واقعه الاجتماعى والطبقى يظل مشكلا تشكيليا ، اى : صراعه الخلاق فى تشكيل موقفه الثورى تشكيلا فنيا ناضجا »(١١) .

ويستطرد المقطع موضحا ومفسرا ، فى غير ابهام ولا تلذذ بالشكل واحتقار للمضمون ، فيقول بوضوح لا تخطئه الا العين التى تريد أن تبتسر وتجور :

« فالفنان الحق هو الذى ينطلق من موقفه الثورى الرفيع — الذى لا يصنع بذاته فنا — الى معاركه ظافرة بين حقائق هذا الموقف وحقائق تشكيله الجمالى ، فنتعرف من خلال حقائق تشكيله الجمالى على خصائص هذا الموقف الثورى .

ان هذا الفهم ، هو ما يجعلنا نقول انه لا مضمون خارج أو قبل العمل الفنى ، اذ كل شىء يفصح عنه تشكيله الجمالى . ولهذا نقول : **ان التشكيل هو الباب الوحيد لولوج العمل الفنى »**(١٢) .

هل نزيد هذا القول شرحا ؟

(أ) موقف ثورى رفيع .

(ب) هذا الموقف فى ذاته ليس عملا فنيا .

(ﺣ) العمل الفنى الصحيح : هو جدل هذا الموقف الثورى مع حقائق التشكيل الفنى .

(د) اذن ، **فى الفن** ، فتشكيل الموقف هو « مفتاح » التعرف على الموقف .

ما الصعب فى هذا الكلام ؟

لا نظن ان هناك تبسيطا مدرسيا مخلا اكثر من هذا التبسيط الذى لجأنا اليه . ومن المؤسف ، حقا ، ان نضطر الى مثل هذه الشروح التفسيرية (التى لا ينقصها سوى الرسوم التوضيحية والخرائط) لكى يكون كلا منا واضحا غير مبهم وغير فضفاض .

- ٨ -

حينما نقــول ان معظم هــؤلاء الناقدين يبنون اتهامهم لشــــعر السبعينات على « الشائعات » التى تواترت واستقرت ، فاننا لا بــالغ ولا نصطنع ، وانما نشير ــ للاسف ــ الى ما يحــدث .

فى احدى مرات اللقــاء مع الناقد والشاعر محمد كشيك (الذى تخصص فى الفترة الأخيرة فى الهجــوم على شعرنا متهما اياه بالغموض والانعزال والغرق فى الشكلية العقيم والالاعيب المغلقــة) فوجئت بــه يقــول لى (وكان ديوانى : الأبيض المتوسط ــ قد صدر قبلها بقليل) ، ان ديوانك هذا يعتبر نقلة كبيرة فى عملك الشعرى - تجــاوزت بهـــا الغموض والشكلية مما كان يسود فى شعرك طوال الســنوات العشر المــاضية !

وشعرت بذهول شديد ، سببه البسيط هو ان قصــائد هذا الديوان الذى يعتبره النــاقد مختلفة هى ــ بالضــبط وبالتحديد وبالــذات ــ قصائد تلك السنوات العشر المــاضية !!

وقلت له ذلك - مسحوقا من الذهول ، واكدت له انه ، اذن ، كان ينعت شعرى بالغموض والالغــاز والبهلوانية على أساس ما « بشاع » لا على اساس من القراءة المتأنية الأمينة لهــذا الشعر !! ودعونــه لمراجعــــة الديوان ومراجعة تواريخ القصــائد فيه ، ليجد ان اول تاريخ فيه كان عام ١٩٧٥ (قصيدة « شبن عين راء ») ، وآخر تــاريخ فيه كان عام ١٩٨٢ (قصيدة « زين العــابدين فؤاد يركب ارجوحـــة خضراء »)(١٢) .

لمــاذا تعمد التشويه والايذاء ، اذن ، بهذا الشكل الفاقع ؟

أليس ذلك امرا مؤســـفا ومحزنا ؟

وما يزيد فى الايلام والمرارة والأســـف ، ان يحــدث ذلك العمد (المبنى على الاشاعات تارة وعلى تعمد الايذاء تارة وعلى سوء الفهـــم فى كل التارات) ، من قبل نقــاد يتحدثون عن « شرط الشعر » متناسين الالتزام « بشرط النقـــد » : الامانة والجهـــد والتدبر قبل اطلاق الأحكام الطائشة .

- ٩ -

ليس فى قصد كل ما سبق من حديث ان نزعم ان شعر السبعينات أنقى من كل نقيضة ، وأنه خــال من كل عيب ، فلسنا سفهاء أو مخدوعين الى هذاالحد الضــال .

انما كنا نرمى الى التاكيد — النظـرى على الاقل — على العـلاقة بين هذه التجـربة وبين واقعهـا الاجتماعى ، فليست نبتا شيطانيا ، وليس ثم — فى الواقع — من نبت شيطانى . وان هذه العـلاقة ليست علاقة « مرضية » شائهة الروح مشوشة .

اما ما يتجسد فى الشعر من هذه العلاقة ، وكيفيات تجسدها فى الرؤية الفنية ، فهذا مجـال حديث آخر ، نرجو ان نتمكن من تفصيله لاحقا .

على اننا وددنا ، من كل ما سبق ، ان نقـولَ بهـدوء وادب لهؤلاء النقـاد :

اذا كنتم تريدون ان تقـولوا شيئا مفيدا ، فاقرأوا شعر هـؤلاء الشباب قبل ان تعدموهم « رميا بالـكلام الثورى » . واذا قرأتمـوه فاقرأوه بأمانة ، وبلا تصيد . فهذا اجـدى للجميع : لـكم ولنـا وللحياة الادبيـة .

أما اذا لم تقرأوا ، او قرأتم بغير أمانة ، وظللتم — مـع ذلك — تكتبون نقـدا وقدحا ، فالأمر لله من قبل ومن بعد ، ولا حـول ولا قوة .

والقضية ، بعد كل هذا ، فى حاجة الى المزيد والمزيد من التفصيل والحـوار الجاد .

هوامش :

(١) محمد كشيك نصر — اشكالية الشعر واشكالية التلقى — ابداع — عدد خـاص عن « الابداع الشعرى » أبريل ١٩٨٥ .

(٢) المثـال البـارز على هؤلاء النقاد (وهم كثيرون) الناقد الدكتـور حـامد يوسـف ابو أحمد الذى « انبثق » فجـأة فى حياتنا الثقافية والنقدية والسـياسية (ولا ندرى اين كان طوال سـنوات الفم السـوداء المـالية ؟) ليطالب الشـعراء بان يضمنوا شعرهم « نبض العصر وقضايا الانسان العربى فى هذه المرحلة الحـرجة من تاريخنا ، وان عليهم ان يكونوا على مستوى « سناء محيدلى ») . راجـع : شـعراء السبعينات :ما لهم وما عليهم — د. حامد يوسـف ابو احمد — ادب ونقد — العدد ١٢ — يوليـو ١٩٨٥ .

(٣) انظـر — كمثال — د. عبد المحسن طه بدر — حركات التجديد فى الادب العربى — دار نشر الثقافة — القاهرة ١٩٧٦ ، حيث يصـف تجربة الشـعر الحر فيقـول « ان هذا التمرد الذى اخـذ يزداد حدة ، كان يعبر عن تمرد اجتماعى واضح ضـد الاوضاع المتفسخة فى المجتمع المصرى ، تمرد تقوده شريحة طبقية جـديدة تنتمى الى البراجوازية الصغيرة » .

(٤) انظر — المقال — نفسه د. سيد البحراوى ، حين يقول :

« لقد كان حجم التناقضات فى فترة السبعينات عنيفا على وجدان الشباب الذين لم يتبلوروا بعد ، فقد عزلوا عن حركة الشعر المعاصر ، ولم تكن هناك قيادة شعرية صلبة تستطيع ان تأخذ بيدهم نحو تجاوز هذه التناقضات ورؤية ابعادها العميقة التى تشير الى قدر عال من وضوح التوجه السياسى — الاقتصادى — الاجتماعى للسلطة ، وبالتالى وضوح الرؤية امام الفنانين » .

ان النتيجة — فى رأى د. البحراوى — هى « وقوع الجيل الجديد من الشعراء فى قدر عال من الضبابية وعدم النضج التكوينى ؛ بحيث تبنوا مجموعة من القيم الشكلية التى تعزل الشعر عن أى وظيفة خارج الذات ، وتهتم بالتشكيلات اللغوية، وبصفة عامة تتبنى مقولات سريالية غير اصيلة لانها مرت عبر تنظيرات ادونيسية، وغير متلائمة مع الواقع الثقافى والاجتماعى فى مصر » . راجع :

د. سيد البحراوى — السلطة والشعر فى مصر — فكر — فصلية — باريس — العدد السادس — يونيو ١٩٨٥ .

(٥) د. عبد الغفار مكاوى — (حوار) — الاهرام — ١٩٨٥/٩/٥ .

والملفت ، هذا الاتفاق فى التحليل (السيكولوجى) بين د. سيد البحراوى و د. عبد الغفار مكاوى ، على ما بينهما من تباين فكرى .

(٦) والغير ان د. سيد البحراوى قد اشار فى مقالته التى سبقت الاشارة اليها ، الى تجربة المجلات الشابة غير الدورية التى اصدرها هذا الجيل ، معتبرا اياها واحدة من ابرز ظواهر رفض الخراب الثقافى والسياسى الذى خيم على السبعينات ، ودلالة بارزة على ارتفاع الوعى الثقافى والسياسى لدى أصحاب هذه المبادرات . لكنه ، فى الوقت نفسه ، لم ينتبه الى التناقض بين هذه الفكرة وبين فكرته القائلة باتنقاد الشعراء الشباب لوضوح الرؤية السياسية الاقتصادية الاجتماعية كسبب لوقوعهم فى القيم الشكلية والانعزال عن حركة الشعر المعاصر .

ويبدو أنه يخرج الشعراء الشباب من الظاهرة الأولى التى تعبر عن النضج السياسى ورفض الحصار الثقافى والسياسى .

إان هذا الفصل هو ما يزكى عندنا — مجددا — الاعتقاد بان النقاد يظلون مستقيمى الرؤية الحديدة ، ان يحيلوا الى « شعر السبعينات » ليتسرع بهما مسارهم المستقيم .

وذلك يدعم عندنا الظن بصدد اسامة نفسى وفهم تجربة جيل الشعرية .

(٧) كان ذلك عبر كلمة القاها العالم فى ندوة حول شعر حسن طلب ، شارك فيها مع ادوار الخراط ، باتيليه القاهرة — ١٩٨٥/٧/٩ .

(٨) محمد كشيك نصر ـ ضد الشعر : من الاتجاهات الشعرية الجديدة ـ ادب ونقد ـ العدد ١٢ ـ مايو ١٩٨٥ .

(٩) محمد كشيك نصر ـ ضد الشعر ـ ادب ونقد ـ سبق ذكره .

ومقتطف « النزول الى الشارع » من الشاعر الاسباني رافائيل البرتي ، في حوار له مع « الكرمل » ـ كما ذكر الناقد .

(١٠) محمد كشيك نصر ـ ضد الشعر ـ سبق ذكره .

(١١) اضاءة ٧٧ ـ العدد الخامس ـ يوليو ١٩٧٩ .

(١٢) اضاءة ٧٧ ـ العدد الخامس ـ سبق ذكره .

(١٣) ومن الطريف الكوميدى ـ بمناسبة « الابيض المتوسط » ـ أن استسهال المصادرات العامدة ، بغير قراءة امينة ، الى حد أن وصف واحد من هؤلاء المتعمقين في النقد الادبي ديوان « لابيض المتوسط » بأنه تكريس لحضارة الابيض المتوسط وانحياز للغرب ، لمجرد أن عنوان الديوان هو « الابيض المتوسط » ، ولو كان كلف خاطره الكريم بفتح غلاف الديوان وتقليب (مجرد تقليب) صفحاته لوجد مصدر العنوان في قصيدة « الصعود الى المبتدأ الابيض المتوسط » ، التي تتناول ـ اذا كان لابد من الحديث عن « موضوع » لها ـ عن اتفاقيات فض الاشتباك بين مصر واسرائيل بعد حرب ١٩٧٣ ابان مفاوضات الكيلو ١٠١ .

ولكن انى للمغرض أن يفعل .

انظر : محمد القدوسي ـ بل شعراء السبعينات ـ الموقف العربي (مصر) ـ عدد يونيو ١٩٨٥ .

دراسة علمية عن الحشاشين

حمــدى الليثى

فى مناقشة علمية ساخنة استمرت خمس ساعات بجامعة الأزهر لاقوى الفرق الدينية المتطرفة والتى مازالت لهــــا أوكار فى مصر قررت لجنة المناقشة المكونة من د. مصطفى عبدالجواد عمران ، د. يحيى هاشم، د. محمد ربيع الجوهرى منح الباحث محمد عمر درجــة المــاجستير بتقدير امتياز .

جاء بالبحث : من آثار فرقـــة الاسماعيلية المتطـــرفة فى مصر ان القاهرة مازالت تشتهر باسم قاهرة المعز لدين الله الفاطمى . وجـــامع الأزهر يدين بوجوده الى المعز لدين الله الذى انشاه ليكون مصـــــدر الاشعاع للمذهب الاسماعيلى المتطرف فى العــالم الاسلامى ولكن يشاء الله أن يتحـــول الى جامعة عتيقة تشع العقائد الاســلامية لا المذهب الاسماعيلى وقد انشأوا عددا من المساجد لا تزال تحمل اسماء أعلامهم الى اليوم مثل مســـجد الحاكم بأمر الله ومسجد المؤيد .

تنظيم دقيـــق ودعاية سريـــة .. !

وقد تعرض البحث الى طريقة الاسماعيلية فى الدعوة لمذهبهم حتى ان بعض المستشرقـــين الأمريكيين راعهم اســلوب هــذه الفرقـــة فى التنظيم والدعاية فأخذوا يبحثون عن اسرارها . ويكفى للتدليـــل على نظامهم الدقيــق ان شخصا واحــدا من كبار اغاخان فى بمبـــاى استطاع بمفرده ان يدخل عشرة آلاف منبوذ فى الطائفة الاسماعيلية . فان اسلوبهم فى الدعاية والتنظيم يفوق ما عليه من الدعاية والتنظيم ووسائلها فى امريكا .

الحشاشون وارهاب خصـــومهم .. !

ويفضح البحث فرقة الاسماعيلية ومن على شاكلتهم ممن يدعــون زورا وبهتانا انهــم يتمسكون بالاسلام . فالقرامطة وهى احدى الفرق

التي تشعبت من الاسماعيلية كانت مصدر قلق للخلافة العباسية وهـم اول من هاجم مكه وانتزعوا الحجر الأسود من مكنه ونقلوه الى بلادهم.
ثم ما يتعلق بالحسن بن الصباح رئيس الفرقة التي عرفت باسم « الحشاشين » واستمرار دعوتهم بصورة بارزة ومحسوسة فى دار السلام ونيروبى وكمبالا واليمن وسوريا ولبنان وباكستان . ويرجع سبب استمرار هذه الدعوه الى مغالاة هؤلاء فى الظاهر والباطن تحت ادعاء الالتزام بالتعاليم الاسلامية ووصولهم الى أقصى حالات التطرف بالحكم على سلوك الأفراد فى دنياهم . ويتدرجون بعد ذلك فى مجال الامام والدعاة والدعوة .

عصمة الامام ووزنه
بالذهب والماس .. !

وتصل هذه الفرقة الى اقصى حالات التطرف فتحكم بعصمة امامهم بل وآلوهيته . ويصلون الى حد السفه فيرصدون الاموال الضخمة للامام فيوزن بالذهب مرتين وبالماس ثلاثة ، ومرة بالبلاتين احتفالا بمرور خمسين أو ستين أو سبعين عاما على امامته .

فلاسفتهم وافكارهم التى
مازالت تدرس بالأزهر .. !

وينص البحث على اسماء فلاسفة فرقة الاسماعيلية ومؤلفاتهم والتى مازلت تدرس بالأزهر . وهم ابو يعقوب اسحاق السجستانى والمشهور « بالسجزى » وابو حاتم احمد بن حمدان الرازى ، وشيخ الاسماعيلية حميد الدين الكرمانى ، وطاهر بن ابراهيم الحارثى اليمانى.

ومن مؤلفاتهم كتاب « الينابيع » للسجستانى . وكتاب «الاصلاح» للرازى ، « وراحة العقل » للكرمانى ، « والأنوار اللطيفة » للحارثى اليمانى . « وأساس التأويل » القاضى النعمان بن محمد وديوان المؤيد للمؤيد فى الدين الشيرازى .

تكفير انسان ليس
بالأمر الهين .. !

ويختم الباحث بحثه بقوله : لقد وقفت طويلا امام فلسفة هذه الطائفة فى الالهيات ثم مشكلة التأويل وما ينشأ عن ذلك من حكم بالايمان او الكفر . فوجدتهم يصدرون احكامهم بتكفير المجتمع علما بأن تكفير انسان ليس بالأمر اليسير .. !

قصة قصيرة

الـكلام التمام

غبريال زكى غبريال

« .... الفكرة بسيطة جدا ، لم اتصور ان تحدث كل هذه الضجة .. هى صحيح مكلفة بالنسبة لامكانياتى .. نعم انا موظف صغير ومرتبى ضئيل . بالكاد اسير دفة حياتى ، بمساعدة البطاقة التموينة، بمشاركتى فى اعمال جمعية المصلحة ؛ احصل على شيكارة ارز زيادة عن المعدل .. او كيس لحم .. ؛ وهذه ليست سرقة .. فانا اكره ان اغضب ربى او ان يشير على انسان بكلمة او لمزة .. ، كل ما آخذه من رنادات باذن واضح من السيد مدير المصلحة ؛ « لولاك يا فهمى لضاع نصيبنا فى اشياء كثيرة » هذا ما يقوله لى دائما سيادة المدير ويؤكده فى كل مرة يرانى . .. البعض الآخر اطلق على « حامى حمى السلع التموينة » .. ، فى الحقيقة يسعدنى ذلك ، بل اظرف ما يعجبنى ؛ ان يستعمل زملائى طريقتى فى تذكر الأحداث التى تمر بنا ، كأن نقول « ان هذا كان أيام علب البلوبيف الصينى » ؛ او « ان الدفعة الجديدة من العاملات جاءت ايام الدجاج الدنمركى » ؛ او .. أن تغيير الاختصاصات كان أيام علب السمن الصفراء » .. ، وهكذا اخترعت طريقة جديدة لتذكر ما يمر بنا ؛ اقوم بمهمتى ويحبنى زملائى ويساعدنى البعض منهم فى واجبات عملى الوظيفى؛ اظرف ما فى الأمر هو ذلك الشاب السياسى « الأستاذ / رمزى » ، بعد ان التحق بالعمل لدينا وكان ذلك ايام الجبنة الفلمنك . لاحظ ما اقوم به واعتبر هذا « علامة على الغيرية والمبادرة » . فى الحقيقة انا لا اعرف عم يتكلم وكل ملاحظاتى عليه انه رجل طيب يضيع حياته فى السجون المتتالية . لكن — والحق يقال — لا يكرهه احد .. موظف امين وحاد .. لا شىء يصيبه غير كثرة الجرائد التى يشتريها ويأخذها منه الزملاء ، بل ان بعضهم يكتب اسمه عليها ليؤكد ملكيته لها ، وتكون النتيجة ان الاستاذ رمزى يعود الى منزله وقد فقد كل ما اشتراه صباحا ؛ لكن الأكثر اثارة للدهشة .... انه وما ان تأتى سيارة المصلحة بالفراخ او الصابون والزيت ؛ حتى اجده اول من يحضر ويقف ليتكلم مع كل من يحضر لينال حصته .. يبدأ الحديث مع فلان .. ويذهب ذلك ، يحضر علان ويكمل معه وهكذا حتى ننتهى من التوزيع فيجلس معى يساعدنى فى حصر النقود واستكمال الكشوفات وبلقى الأوراق ، الغريب ان المسئول عن هذا العمل

هو الاستاذ فتحى الدسوقى وحسنين مايز .... لكن الواقع انني من يؤدي هذا العمل ويساعدني الاستاذ رمزى ، في البداية صرح لى الاستاذ فتحى الدسوقى بمخاوفه في أن رمزى يريد ان يكون رئيس الجمعية ، لكن الأيام مرت وتبينا ان هذا ليس بصحيح ..

القصد ... المهم ، انه لولا الحصة التموينية الاساسية وتلك الأخرى التى انالها كمقابل لجهدى .. بالكاد ادبر ظروف حياتى .... ، بالمناسبة انا اتشمم اية بضائع توجد ، وقد رتبت صداقة مع رجل محترم في مركز التوزيع وهو الذى يبعث لى بمرسال او تليفون .. .. ، وعلى الفور اتحرك مع الأستاذ فتحى الدسوقى او حسنين مايز .. ، آخر مرة كانت في عيد الأضحى .. وصلت شحنة من الضأن قبل الوقفة بيوم .. وذهبنا مساء الى مركز التوزيع .. ويوم الوقفة وبرغم انه اجازة رسمية، الا ان المصلحة امتلأت بكل الموظفين ، حتى سيادة المدير حضر . وعندما تخابث احدهم يسأله عن سبب حضوره ، اجاب الرجل : « عرفت أنكم هنا فجئت اهنئكم بالعيد » حتى هؤلاء ومن لديهم سيارات حضروا هم ايضا .. ، كل موظف يأخذ نصيبه يدعو لى .. والحمد لله .. . فائدة للناس ولى ايضا .. ، الغريب انني لم اجد من يناصرنى بينهم برغم كل خدماتى لهم . وما ان اطرح عليهم فكرتى حتى يسخروا منى .. ، والفكرة بسيطة جدا .. ، . انا رجل من اقاصى الصعيد .. اريد ان اسافر الى قريتى ، وامضى اجازة طويلة هناك ... ازور قبر والدى . اترحم عليه .. اجلس بين الأهل .. انام ظهرا تحت الشجر .... اتابع اسراب النمل في رقدتى . هذه هى الفكرة .. ، رئيسى المباشر ضحك ساخرا : « يا راجل خليك عاقل » .. . هذه أول مرة اتهم بالجنون ، قلت له : « يا افندم انا منذ سنوات لم آخذ اجازة » . رد على : « اذا كان بالنسبة للاجازة .. خذ ما شئت لكن على ان تودع فكرة السفر .... ستكلفك كثيرا واحسب انى لست غريبا عنك — اعرف أن لديك (كوم لحم) وظروفك لا تسمح بهذا » .

قلت له : يا افندم انا لن اقترض مليما من احد :

— يا بنى وفر نقودك لاولادك .

— يا افندم سآخذهم معى هم وامهم ..

— اذن فالمصيبة اكبر والمصاريف اكثر ..

— يا افندم لن ادفع مليما طيلة اقامتى في النجع ، الكل هناك اهلى .. يوم هنا .. يوم هناك دعوة هنا .. دعوة هناك .... ستمر المدة على خير .. ، وتكاليف السفر هى تكاليف اقامتى في القاهرة .

ــ الن تأخذ معك بعض الهدايا ؟

ــ القليل .. وفى حدود الواجب .

وصاح فى وجهى « اسمح لى كأخ انك ــ والعياذ بالله ــ قد جننت، انا غير موافق ولن امنحك الاجازة » .

خرجت مهموما مغموما من حجرته ؛ قابلنى الأستاذ على معوض..، سألنى عن سبب كربى .. . أجبته .. . فوجئت بالاستاذ على معوض يقول : « الحقيقة .. الرئيس معه الحق » .

ــ هل تعنى انى جننت ؟

ــ لا معاذ الله .... لكن يبــدو انك تحلم ، النجع فيما مضى .. ليس النجع الآن .. . صدقنى لن تجد احدا من اصــدقائك القدامى ، هم اما غادروا النجع الى المحافظة .. . .. بل الغالب ان من ترك النجع جاء الى القاهرة . بل ربما غادر الجمهورية .. . .. صدقنى لن نجــد هناك الا النسوة والأطفال .... وعيب عليك ان تذهب الى قرية ليس فيها غير النســاء » .

* * *

« .. الله .. الله .. ماذا جــرى .. رئيس يتهمنى بالجنــون ، الأستاذ على معوض يتصور انى انظر الى النساء .. انا ؟؟ انا ؟؟ انا انظر الى النساء ؟؟ انا رجل صعيدى وأفهم تماما معنى الشرف ومعنى العرض ومعنى صون العرض .. الله يسامحك يا أستاذ على ...

وهممت بأن أغادر المصلحة بلاد الله لخلق الله .. وليكن ما يكون ، قابلنى الأستاذ رمزى على باب المصلحة .... ؛ لاحظت بالمناســبة أنه يخرج كثيرا بحجة شراء سجاير .. . ربع ساعة ويعود ، . يبــدو انه يقابل بعض الأصدقاء .. ليس من شأنى .. وربنا يسهل لعبيده .... ، المهم قابلنى الأستاذ رمزى .. قلت لأعرض عليه الموضوع .. وحكيت له ما حــدث معى ، بدأ بحوار طويل .. قال الكثير .. كل ما أذكره من كلماته « الغربة والحنين » .. رنت فى اذنى قال ايضــا « الظريف » ، وتحت هــذا الباب قال الكثير .. . هو لم يؤلمنى .. لكنه لم يرحنى ، ونصحنى بأدب بالغ ان انسى الفكرة .

رجعت الى المصلحة .. جلست على مكتبى .... حسبت الحسبة من جديد .... انا والعيال سبع تذاكر عودة شهرية .... ربنا يسامح

السكة الحديد رفعت قيمة التذكرة .. سبعة جنيهات ، الاجمالى خمسون جنيها .. مرتب الشهر تقريبا .. نبهنى رئيسى لمسألة الهدايا .. هو محق .. مثل تجاهى زميلى .... أن يقترب برأسه منى فهذا معناه انه يسألنى . فهو لا يتكلم .... ، حالته مثل حالتى .. يضاف مرض زوجته المزمن . لا يفتح فمه الا لو كان الأمر يخص العلاوة أو الحوافز .... مثلى لم يطلب أجازة منذ سنوات بعيدة .. بل يهيأ لى انه يتمنى الحضور فى العطلة الاسبوعية هاربا من منزله . وبرغم علمى انه لن يتكلم ، الا انى حزين لحالته وحكيت له .. ظل يتابعنى وهو ينظر فى الأوراق امامه ..... طال صمته .. . ظل يهز رأسه بحركة بندولية الى اعلى واسفل .. يحدق فى وجهى .. . خشيت عليه من الجنون او السكتة .. . ثم يرد على بكلمة واحدة .. . غادر المكتب .. ذهب الى دورة المياه .. ، عرفت ذلك لأنه مع عودته كانت يداه مبتلة ، انى الآن لا اعلم ما علاقة سؤالى بذهابه الى دورة المياه .. . بل تنبهت انه فى مواقف مشابهة .. كان ايضا يذهب الى دورة المياه . ضاقت الدنيا .. وتذكرت عم حسين النوبى العجوز وفرحت بالفكرة .. وذهبت اليه .. قلت له :

— انا من قنا وانت من النوبة يعنى تقريبا بلديات .. وحكيت له.. رد على :

— اذا كنت عايز الكلام الجد .. تعالى معى ادعوك على الغداء فى منزلى .. ثم عصر نذهب الى بوظة بولاق وبعدها يكون الكلام التمام. ورغم انى اعرف البوظه وشربتها فى شبابى لكنى لا اريد هذا الطريق .... المرتب لا يتحمل السجائر . فهل يتحمل البوظه .. ، قلت : لكن .. سأذهب معه الى الهند لأسمع الكلام التمام .

وغادرنا المصلحة معا الى منزله .... فوجئت بعدد كبير من البشر .. انا صحيح موظف بسيط ومرتبى صغير .... لكن منزلى مرتب .... منزل عم حسين قمة فى الفوضى .. (آخر بهدلة) .... زوجته اعدت السفرة اكثر من خمس مرات اسأل عم حسين . من هؤلاء ؟

يرد : ابن عم ابوى .

اسأله : من ؟

يرد : ابن خالة مراتى .

دهشت قلت لنفسى : « اذن عم حسين ثرى جدا .. ، اعرف أن جحر ديب يسع ميت حبيب .. ، لكن المنزل ضيق .. كيف يعيش كل هؤلاء ؟ .. بل اين ينام مثل هذا العدد ؟ المنزل صغير والفرش قليل .. وعم حسين ظروفه صعبة .

ضحك وغمز لى بعينه قائلا : هل فهمت لماذا اطلب منك الكثير .. ، اياك يكون عندك نظر فى المرات القادمة .

لو اردت ان انصف عم حسين ، فسوف ينال نصف نصيب المصلحة.

وبالدردشة عرفت أن اقامتهم مؤقتة . عرفت ايضا انه ، حتى من يذهب منهم يحضر بعده بديلا عنه .. يبحثون عن عمل .. او عن شقق أو بنوون السفر للخارج .. وعم حسين اقدم من جاء الى القاهرة واكبرهم سنا .

وحصلت على اجابة سؤال كان يدور بذهنى ، حضر احدهم يحمل لحما وخضارا .. وكان على زوجة عم حسين ان تقوم لتعد الطعام من جديد . الغريب انني تمنيت ان أرى أولاد عم حسين لكننى لم اوفق .... رأيت الكثير من الأولاد لكننى لم اميز من هم ابناء عم حسين . وذهبنا عصرا الى البوظة ، اخبرنى عم حسين ان هذه آخر واحدة من ثلاث محلات كانت موجودة فى كل القاهرة .

جلسنا وشربنا مرة واخرى وانا متشوق لسماع الكلام التمام .... قمنا نغادر المكان ، توقف عم حسين عن السير .. يحلق فى وجهى .. التمعت عيناه بلون احمر وابيض من خلال وجهه الأسمر ، قال :

— اسمع ياسيدى .. النجع زى النوبة .. النوبة ضاعت .. اعتبر النجع مثلها ضاع أرح نفسك .. انسى النجع .. واذا ضاق صدرك ابك كما الأطفال اذا شئت .

« .. الله يسامحك يا عم حسين .. هل هذا هو الكلام التمام ؟ .. » افترقنا .. شعرت ان اليوم قد طال بعد هذه النهاية مع عم حسين .. ورغم انى لا احب مشورة النساء .. فكرت فى ان احكى لزوجتى .. وهى ام عيالى .. دخلت منزلى .. آثار البوظة فى فمى .. زوجنى قالت رائحتك غريبة .. ، ولما هممت بالحديث ، وبدات احكى عن رغبتى ،

ادارت وجهها .. سحبت الغطاء فوقها .. قالت :

ــ يبدو ان البوظة افسدت عقلك .. عموما الصباح رباح .. ربما بعد أن تنام يزيل الله هذه الفكرة من راسـك . المراة المجنونة تعاملنى كما لو كنت مخبولا وصرخت فى وجهها .. وعلى اثر الصـباح استيقظ ابنى محمـد .

والآن هل اناقشه .. هل اسأل طفلا ؟ .. قلت ولم لا ؟ .. الاطفال احباب الله .. ترددت خذلتنى أم عيالى .. انا اخطأت ان اطلب مشورة امراة .. هل اكرر الغلطة واسأل طفلا ؟ .

قلت .. ولم لا ؟ . « خذوا فالكم من عيالكم » .. وسألت محمد .. وبعد أن انهيت حديثى قال : ولم يا ابى لا نذهب الى الاسكندرية ؟ كلنـا يتمنى أن يرى البحر .. ولو لمـرة واحدة . صرخت فى وجهـه : امشى يامجنون يا ابن المجنونة .

فكرت أن اغادر المنزل .. ترددت .. جلست اراجع كل ما حـدث فى يومى .. الفكرة بسيطة لكنها تؤرقنى .. لو اثرتها مرة اخرى لاتهمونى بالجنون..دمعت عيناى برغم انى صعيدى وعيب على الرجل ان يبكى.. حتى يوم وفاة والدى رحمـه الله .. لم تنزل دموعى .. لكنى بكيت .. وتذكرت وجه عم حسين النوبى وهو يخبرنى بالكلام التمام .

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخــوان مورافتلى

١٨

ديسمبر ١٩٨٥

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

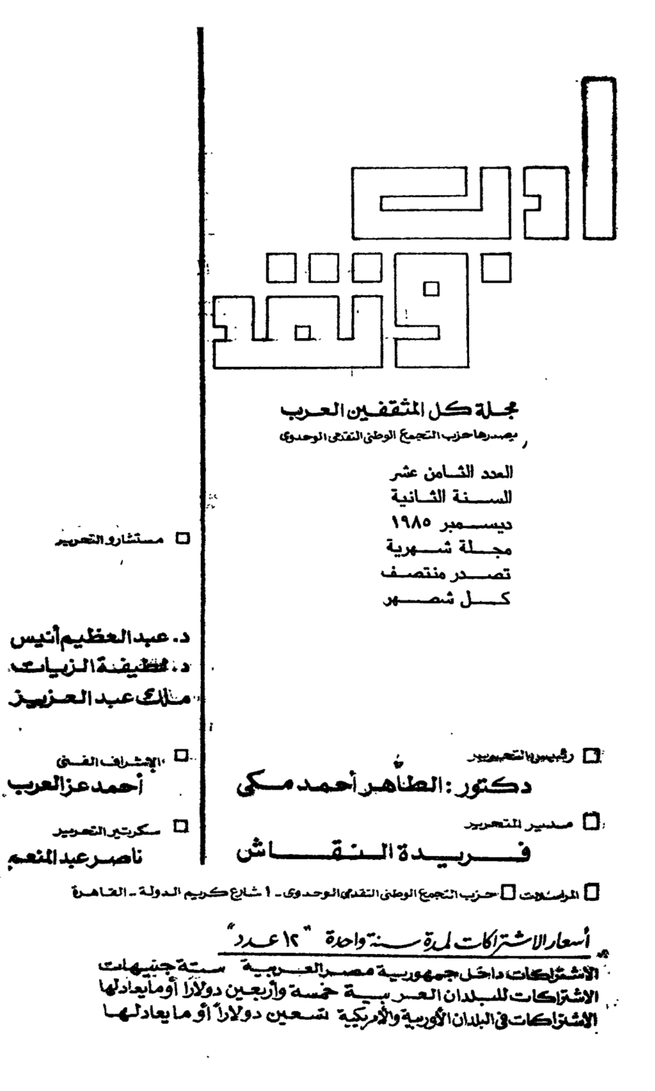
أدب ونقد

* دراسة العدد :

علاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى

* حوار العدد مع الفنانة الكبيرة انجى افلاطون

* البيت فى ميدان الجيزة ـ مسرحية كاملة



أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

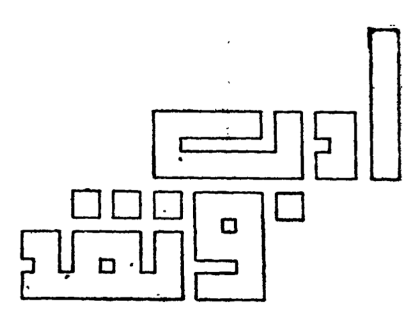
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثامن عشر
السنة الثانية
ديسمبر ١٩٨٥
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

المراسلات: حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد

صفحة

صفحة

افتتاحية

هل للقيم الثقافية دورات

د. عبد العظيم انيس

تتحدث بعض البحوث الحديثة فى أوربا عن دورات (موجات) للقيم الثقافية ، تماما كما نتحدث عن دورات النشاط التجارى فى النظام الرأسمالى العالمى ، أو عن دورات كوندراتيف للتغير التكنولوجى (من ٥٠ الى ٦٠ سنة) التى اكتشفت منذ العشرينيات وان كانت قد تكثفت دراستها حديثا فقط . لكن الدورة الثقافية تتميز بأنها اطول اذ أنها تتراوح ما بين ٣٠٠ ، ٤٠٠ سنة .

والذين يبحثون فى هذا الميدان يستخدمون هذا التعبير (الموجة الثقافية) فى ضرر اذ انهم يدركون أن تغير القيم الثقافية الاساسية يقوم دائما على قاعدة تغيرات تكنولوجية واقتصادية واجتماعية . لكن من ناحية اخرى فانهم ايضا يدركون ان التغيرات الثقافية تؤثر من خلال تغذية عكسية فى كل الجوانب الأخرى من التطور البشرى . وهم يقولون ان من الممكن استخدام تعبير (الموجة الثقافية) لأنه يمكن ان نربط طولها بآلية ممكنة ، وهى التغير فى المعتقدات الثقافية الاساسية ، ويتفق الأنثروبولوجيون الباحثون فى ميدان الثقافة على أن هناك تخلفا فى تغير المعتقدات الثقافية من ثلاثة الى اربعة أجيال ، اى من سبعين الى مائة عام ، وذلك لأنه فى داخل العائلة تتأثر معتقداتنا ايضا بأجدادنا . وقد اثبت هؤلاء العلماء رياضيا انه فى نسق يتميز بالتراكم وبالتخلف ، وربما بالتذبذب من خلال تغذية عكسية (وكلها صفات تنطبق على الثقافة) فان طول اقصر دورة هى بين ٣٠٠ ، ٤٠٠ عام . ولذلك اتجه هؤلاء الباحثون الى أن هذا الطول هو اقصر الموجات التى يمكن أن ترتبط بتغير المعتقدات الثقافية

الانسانية ، أو على الاقل هـذا هو الوضع تاريخيا في اوربا وان كان طول مثل هـذه الموجات يمكن أن يقصر نتيجة تأثير أنظمة الاتصـالات الحديثة واجهزة الاعلام الجماهيرية .

ان المؤرخين الاوربيين في ميدان الثقافة يتفقون على وجـود ثلاث مراحل ثقافية اساسية في اوربا : الاولى هي ثقافة القرون الوسـطى المتأخرة وتبـدا حوالي عام ١٠٠٠م بصياغة فكرة السلام الالهي في جنوب فرنسا التي حرمت الحرب بين المسيحيين وادت الى تصدير الحرب ضد المسلمين في الشرق الأدنى من خلال الحروب الصليبية ، وهـذا بدوره ادى الى توسع الآفاق واعد للمرحلة الثانية .

والمرحلة الثانية هي مرحلة ثقافة النهضـة التي بدأت حوالي نهاية القرن الرابع عشر في ايطاليـا باعادة اكتشاف نظام البنوك التي مولت الاكتشافات الجغرافية الواسعة وما ارتبط بها من تطور صناعة السفن والحرف الأخرى بما في ذلك اكتشاف المطبعة بالاضـافة الى منجزات ثقافية عديدة للحضارتين اليونانية والرومانية اعيـد اكتشافها . وقـد انتشرت ثقافة النهضة في أوربا في القرنين الخامس عشر والسـادس عشر .

أما المرحلة (أو الموجـة) الثالثة فهي ثقـافة التنوير التي بدأها الفلاسفة والعلماء في نهاية القرن السابع عشر ، وانتشرت في كل أوربا وخارجها خلال القرن الثامن عشر ، وتتمثل المعتقدات الثقافية الأساسية لهذه المرحلة في أوربا في التسامح الديني بين الطوائف المسيحية المختلفة وفي الأخلاقيات الطبيعية والحقوق الطبيعيـة والأخوة والعدالة . وعلى الرغم من التطور التكنولوجي الهائل في العلم والتكنولوجيا خلال المـائتي سنة الأخيرة فان أوربا في رأي هؤلاء الباحثين تعيش بمعنى ما في امتداد عصر التنوير وان كانت هناك مؤشرات عديدة تشير الى قرب نهاية هذه المرحلة .

لقد أدى تسـارع النمو الاقتصـادي في القرن الخامس عشر الى تراكم الثروة وبالتالي الى الفوارق الاجتماعية . ورسـائل مارتن لوثر المسماة « رسـائل ويتنبرج » كانت احتجاجا ثقافيا ضـد الفوارق الاجتماعية وتراكم الثروة لدى السلطة الكنسية . وبسرعة ادى الاصلاح الديني الى هبـات اجتماعية وحروب دينيـة وانتقامات عنيفة من جانب الثورة المضادة في أواخر القرن السادس عشر وعلى طول القرن السابع عشر . وفي نفس الوقت فتحت الاكتشافات الجغرافية آفاقا جـديدة .

ومع ذلك كانت التوجهات الاجتماعية السائدة ظلامية ومعادية للعلم وتحمل العلماء مسـؤولية تطوير الوسائل الحديثة للحرب التى أفزعت أوربا .
واذ ابتليت أوربا بهذه النزعات الظلامية والصراع الدينى ، واذ اثارتهـا رؤى المجتمعات البدائية المكتشفة حديثا والتى كانت مجتمعات سـلام غالبا بالرغم من أنها لم تعرف المسيحية ، شكل فلاسفة وعلماء أواخر القرن السابع عشر وأوائل الثامن عشر منبرا ثقافيا جديدا . ولقد احتاج الأمر الى قرن تقريبـا قبل أن يتثبت تمـاما منبر التنوير وأن يؤثر على المؤسسات التعليمية وان يشكل أساسا للثورتين الأمريكية والفرنسـية والتطورات التالية لهما .

وعندما أدت الثورة الصـناعية فى القرن التاسع عشر الى تراكم الثروة ونمو الفوارق الاجتماعيـة أعلن كارل ماركس وفردريك انجلز احتجاجا ثقافيا جـديدا . لقد نشر البيان الشيوعى بعد رسائل ويتنبرج لمـارتن لوثر بحوالى ٣٤١ عام . وانتهى الامر بتكوين نظامين اجتماعيين متقابلين تزداد المواجهـة الأيديولوجية والعسكرية بينهما . وعلى الرغم من ان هـذه المواجهة قد اخذت طابعا عالميا ولها ابعاد مختلفة تماما عن تلك التى كانت بين الكاثوليك والبروتوستانت فى القـرن السـابع عشر الا انها ليست أقل حدة . لقد ابتلى أواخر القرن العشرين بخطر حرب نووية عالمية ، بحروب محلية عـديدة ، وبتدهور البيئة بالرغم من آفاق جديدة تتفتح من خلال استكشاف الفضـاء وانظمة الاتصالات العالميـة والأوتومية والروبوت والكمبيوتر . ومع ذلك فالتوجهـات الاجتماعيـة السائدة هى فى الغالب ظلامية ومعادية للعالم . فنحن نشهد ليس فقط بتحميل العلماء مسـؤولية تطوير وسائل الدمار والحروب الحديثـة ، وانما شك وريبة المجتمعات فى التكنولوجيا الجـديدة .

ان الباحثين فى هذا الميدان الجديد يدركون ان عليهـم أن يكونوا حذرين . فالتاريخ لا يكرر نفسه ، وحتى اذا كانت بعض الآليـات تتشابه فعلينا أن ندرك أن سلوك الانسان والثقافة هى اثمن من أن تكون قابلة للتنبؤ بالكامل . وهم يدركون انه من الناحية الكيفية فان ظواهـر مثـل الطابع العالمى للتطور الصناعى والتجارة والمواصلات وسباق التسـلح والنقلة التعليمية هى التى تحـدد مسار المستقبل ، وأن فهم الآليـات الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية هو الشرط المسبق للتأثير فى المستقبل ، وأن نمط الموجة الثقافية الطويلة قد لا يتكرر بالضرورة فى المستقبل . الا أنهم يقدمون هذا التحليل التاريخى الطويل كخلفية لتسـاؤل اساسى عمـا اذا كانت البشرية فى هذا الحاضر المضطرب يمكن ان تثمر قيمـا ثقافية جديدة على انقاض القيم الثقافية الحالية التى هى بشـكل من الأشكال يتم عصر التنوير ، وما هى هذه القيم ؟

وهم يجيبون على هذه التساؤلات بامكانية ذلك ويشيرون الى عدد من المؤشرات كالحركات « الخضراء » وحركات السلام المعادية للحرب والتضامن الذى يزداد اتساعا فى الغرب مع العالم الثالث كعلامات ومؤشرات متنوعة لهذه العملية التى ما زالت فى مرحلة الاضطراب وعدم الاستقرار وربما تاخذ عدة اجيال قبل ان تتشكل بشكل واضح .

والقسمة الأولى فى راى هؤلاء البحاث فى هذه القيم الثقافية الجديدة هى المنظور العالمى . فبينما اكد منبر التنوير عمومية القوانين الطبيعية والعقلانية الا انه لم يؤكد وحدة المصير العالمى . ومسئولية الجنس البشرى . ان وحدة البشرية ليست جديدة فقد اكدتها ديانات عالمية عديدة لكن الفكرة لم تتطور حتى اليوم الى شعور بمسؤولية انسانية مشتركة عن هذه الأرض . ويترتب على هذه القسمة موقف آخر جديد تماما من العالم الثالث الفقير الذى يمثل ثلثى البشرية .

والقسمة الثانية هى الاحترام المتبادل للتعدد الثقافى والأيعيولوجى، والقسمة الثالثة هى فهم أعمق واستخدام افضل لقيمة المعرفة وادراك افضل للطبيعة النسبية للمعرفة كما تشكلها صورنا الذهنية وحدود لغتنا ، فضلا عن أن الثقافات الوطنية المتنوعة سوف تساهم فى التزامنا بالمحافظة على الأرض للبشرية .

وربما يقول البعض : كل هذا جميل جدا لكنه تقرير مثالى لأن الناس لن يتخلوا عن ثرواتهم الاقتصادية ولن يضحوا لكى يساعدوا الآخرين . وكل هذا صحيح لكن هؤلاء البحاث مع اعترافهم بهذا يعتقدون أن الشعوب التى قضت على الفقر سوف تستمر فى التغير — ولو ببطء — فى اتجاه منظور اكثر عالمية كلما ازداد وعيها أن البديل عن ذلك هو الانتحار البشرى فى حرب نووية .

ويعتقد هؤلاء البحاث أن التغير الذى يواجهه عالم اليوم هو من الضخامة الى درجة اننا لا نستطيع رؤية كل جوانبه ، وهم يقولون ان الحروب الدينية والعنف المضاد لحركات الاصلاح فى أوربا التى سبقت التنوير واستمرت سنين طويلة هى بمثابة تحذير للبشرية مما يمكن ان ينتظرها . فما لم نستشرف المستقبل وننفذ الاصلاحات الضرورية الآن فقد تواجه البشرية مرحلة من التعصب والظلامية والحرب على انطاق العالمى .

وعلاقات هذا التطور المحتمل يمكن أن نشاهدها اليوم بشكل جلى.

الجـزء الثـانى

مى زيادة

قراءة فى كتاباتها الفلسفية

احمد عبد الحليم عطية

.. كتب فاروق سعد فى دراسة تجميعية باسم « باقات من حدائق مى » يقول : « كتبت مى عن برجسون ، وماأندر مثقفى العرب الذين كانوا قد اطلعوا على فكر برجسون وامثال برجسون فى ذلك الزمان » . وبعد أن يبين أقسام المقال يضيف : « ولا يظنن أهمية مقال مى فى كونها كانت (فقط) السابقة الى تعريف المثقف العربى بالفلسفة الغربية الحديثة عامة وبالفيلسوف الفرنسى خاصة ، بل بما يزخر به (المقال) من معلومات ومعارف ان دلت على شىء فعلى ذلك المستوى الثقافى الرفيع الذى وصلت اليه مى(٥١) . تقول مى فى بداية مقالها : « من الأسماء ما يرافقه رنين مطرب ينبه فى الفكر يقظة وكان بدأ خفية منه تنقر على جهة معينة فتضح أمام النفس بابا يشرف على عالم ضياء جهل المرء قبل تلك اللحظة وجوده » . وتحلل اسم برجسون من كلمة Berg ومعناها « جبل » و Son ومعناها « ابن » فيكون معناها « ابن الجبل » وكانه صفة المسمى تحل لغز اسمه فى ذهنى لأنى ما ذكرت برجسون مرة الا تمثلت لناظرى صورة رجل انتصب فوق جبل شاهق مطلا على آفاق فيحاء ومروج مترامية الأطراف .

.. ورغم ان تحليلها لاسم برجسون وارجاعه الى مقطعين هما « برج » « وسون » الا انها مقطيعهما معناهما فى اللغة الانجليزية « جبل » و « ابن » ومن المعروف ان برجسون فيلسوف فرنسى ويرتد معنى اسمه الى اللغة الفرنسية . الا اننا يمكن أن نتقبل منه هذا التحليل باعتبار انه تفسير لما يثيره اسم برجسون داخلها من انطباعات وليس باعتباره تحليل علمى لاسم الفيلسوف وهى تؤكد التفسير الأول بقولها : « وهو كذلك فى الواقع » بمعنى أن شخصيته فعلا بهذا الوصف . » لأن ما امتاز به

من واسع العلم وبعيد النظر وصادق الخبرة وشريف الاستقلال يدفعه الى النزوع عن كل رأى وعصر ووسط متقلقا من قيود العقائد والمذاهب. تفلته من تأثير فلسفة اسبينوزا — كل ذلك يجعل موقفه فريدا بين فلاسفة هذا العصر . كانما هو قائم على جبل اشم يجيل النظر فى هـذا العالم ولوامعه السطحية وسرعان ما ينتقل الى ما وراءه مما هو فى تصديره الروح التى تحييه . فتبدو له حجب الوجود ستورا رقيقا وتكاشفه الهة الغيب بما فى قلب الأشياء واعماق الصدق .

.. وتظهر من هوامشها دقة وفهم لموضوع كتابتها فهى تعطى فى الهامش رقم واحد معلومات وافية عن برجسون « ولد فى باريس عام ١٨٥٩ م وهو الآن (١٩١٨) أستاذ فى الكوليج دى فرانس ، كما أنه من اعضاء المجمع العلمى والاكاديميا الفرنساوية ورئيس جمعية العلوم السياسية والاخلاقيـة . كما أنها تفهم اسبينوزا جيدا كما يتضح من سطرين كتبتهما فى التعريف بها فى الهامش الثانى قائلة « فيلسوف اسرائيلى هولندى من أصل اسبانى ولد وتوفى فى القرن السابع عشر وقد عزز بمذهبه مذهب ديكارت » . ومذهبه المدعو « اسبورزسم » قائل بوحدة الوجود . « وهـذا صحيح فاسبينوزا فيلسوف يهودى ويبدو ان يهودى واسرائيلى كان لها معنى واحد فى هـذا الحين ، لكن المعروف عن اسبينوزا انه فيلسوف عقلانى تحرر من العقيدة الدينية بمعناها الضيق المتزمت لذا أخرجه حاخام اليهود من حظيرة الدين لما كتبه من آراء خاصة فى كتابه » رسالة فى اللاهوت والسياسة(٥٢) .

.. وتتحدث عن فلسفة برجسون فى دقة علمية قائلة : « قام مذهبه يعارض المذاهب الايديالستية الالمانية وينكر اقوالها وتعاليمها مثبتا ان وظيفة العقل حسية اكثر منها نظرية وان الحقيقة المحسوسة أبعد من أن تدرك بالأبحاث الجدلية والتبحر العقلى . فجعلته تصريحاته هـذا عميد اتباع مذهب النفعية "Pragmatism" فى امريكا واوربا وقاضى محاكم المعقول والمنقول عنـدهم الذى بين شفتيه مقطع الحق ومفصل الصواب . وقـد وضع زعيم هـذا المذهب وليم جايمس كتابه الشهير "A Pluralistic Universe" وافرد احد فصوله للثناء على برجسون ودرس مذهبه فقال انه يشاركه فى كثير من آرائه خصوصا فيما يتعلق باعلاء منزلة البداهـة . رافقه فى دخوله الى خفايا الحياة الداخلية وانحنى معه على نهر جار فى اعماق الضمير سمياه (البداهة) لانهما لم يجدا كلمة أصلح من هـذه فالتى تأملهما وبحثهما على حيـاة النفس نورا فجائيا فبرزت واسعة بعيدة الغور فيها عجائب حركات والحان وعوالم ثروة وروعة والوان .

.. وتحتاج الفقرة السابقــة من مقال مى الى وقفة لنبين للقارىء الحديث بعض المسائل التى قد تقلقه فيما يتعلق بالمصطلحات وترجمتها مثــل قولها الأيديالستية والنفعية والبداهة . فهى تقصد بالأيديالســتية مصطلح Idealisme وهو عندها كما يظهر من الهامش التوضيحى يطلق على مذاهب عقلية أشهرها مذهــب كانط Kant الــذى ينكر الحقيقــة الشخصية للأشياء ويجزم بأنها نسبية أو خيالية ليس غير . والمصطلح يترجم فى العربية بلفظ مثالية وهو اللفظ المتعارف عليه فى أغلب الكتابات المعاصرة وان كان ترجمته بالتصورية أقرب الى الصواب . أما فيما يتعلق بحديثهـــا فى الهامش عن مذهب كانط « الذى ينكر الحقيقة الشــخصية للأشياء ويجزم بأنها نسبية أو خيالية » .

والحقيقة ان الأشياء عند كانط تنقسم الى اشياء حســية تجريبية هى الظواهر Phenomena وهى التى تلتقى بها فى عالم التجربة الحسية وهناك الحقائق فى ذاته nomena التى تتجاوز عالم التجربة الحسية وهى حقائق لا نصــل اليها الا بالعقل العملى بينمـــا الظواهر وهى الحقائق التجريبية فهى تتسم بالنسبية كما تقول مى .

.. وهى تترجم Pragmatism بالنفعية وقد استقرت ترجمتها الآن « بالبراجماتية » وان كانت النفعية قريبة من الصواب . وتســتخدم مى أسماء الكتب كما هى بالفرنسية مثلما تفعل فى أسماء المذاهب فتورد اسم كتاب « عالم متعدد » أو متكثر بنفس حروفه الفرنسية A Pluralistic Universe كذلك تقدم لنا « مى » المفهوم الرئيسى فى فلسفة برجسون وهو « البداهة » وهو يترجم ترجمات عديدة مثل : الحدس ، البصيرة ، العيان ترجمة لمصطلح intuation وهى ما يميز فلسفة برجسون مقابل الفلسفات العقلية ، يظهر ذلك من حديثها ذو النغمة الشعرية فى نهـــاية الفقرة السابقة ونقول : « ولا يعجبن القارىء الكريم لهذه اللهجة الشعرية فى موضوع فلسفى لأن مذهب برجسون على ما فيه من الحقائق العلميـــة والمبـــادىء الرياضـــية ويكاد يـــكون معظمــــه مكتوبا بهـــذه اللهجـــة الشعرية » (٥٣) .

.. وتتحدث فى فقرة طويلة عن آفات الشهرة ومصيبة برجســـون وهى عندها نتيجة كتابات تابعية التى تشوه فلسفة برجسون نفسها وترى « ان البرجسونية الجوهرية وحدها تعد فى تاريخ الفلسفة كما فى تاريخ الآداب الفرنســـاوية . فاذا ما خلصت من الشوائب ســـطعت بجمالها المهيب وأصبحت مذهبا من أنفس المذاهب الفلسفية المعروفة(٥٤) .

.. ونقدم « لمحة فى شخصيته » وفى بداية هـــذه اللمحة تعطينا تفرقة هامة بين العلم والفلسفة تقول : « تقدمت العلوم فى الســـنوات

الأخيرات تقدما باهرا واستعملت آلاتها واكتشافاتها فى أحوال الحياة اليومية فكاد ذلك يقنع الأكثرية بدخول الفسلفة عالم المجهولات وكشف ستارها . ولكن الفكر البشرى هو هو دائما وخبرته النظرية تنمو على مقربة من اقتداره العملى وكل فرع من فروعه ينمو خاضعا لنظام النشوء والارتقاء . فان لم يأتنا الفيلسوف بآلة كهربائية وأداة قتل وتدمير فهو يبسط رأيا مستحدثا دافعا بنا الى نقطة أمامية نرى عندها جهة جديدة للحياة . يبحث عن جواب « من أين ؟ » « والى أين ؟ » فيستوقفه بينهما سؤال ثالث : « لماذا نعيش وكيف يجب أن نعيش ؟ » وهذا السؤال وحده كان موجودا اسمى معانى الحياة واشرف ما فيها من الأفكار والغايات والمقاصد» (٥٥) .

.. وتتابع وليم جيمس فى قوله « ان لكل مذهب فلسفى نقطة انبعاث محانية لرأى صاحب المذهب وخبرته الشخصية ولا يفسر الفلاسفة الخلقية ويعللون شؤونها الا بما لديهم من ذوق وميل وتجريب ... وترى أن برجسون جمع فى مذهب عناصر فلسفية شتى بعضها من عقائد أهل الباطن Mysticism (والأصح الصوفية) والرومنتيه Romanticism والنفسانيات والبعض الآخر من مذهب الحيويين والارتقائيين والعقليين .

.. وتتحدث فى فقرة هامة عن « العلم والفلسفة » . وتبين ان برجسون يستخدم العلم فى فلسفته لخدمة الدين تقول : « يستشهد برجسون بالعلوم الوضعية وما تأييد مثله الأخلاقى الا فى مصلحة الدين حتى ان القارىء يشعر — أحيانا — بأن العلم أصبح حليف الدين للمرة الأولى منذ فجر التفكير والتبحر . ويسلم الناقدون بأنه خدم الفلسفة خدمة كبيرة باخراجها من شباك الكلام وتعقيدات المعانى المستعملة فى التعبير عما وراء الطبيعة . على أنهم غير مقتنعين بأن مذهبه يرضي العقل والدين معا .... ويقول (تقصد برجسون) ان وظيفة العلم الاستدلال التحليلى والاستنتاج الاختيارى لكل وظيفة الفلسفة قائمة فى البحث عما هو أبعد من المعروف غورا واعمق فى النفس اثرا . على الفلسفة استكناهه واستقصاءه فتسبق بذلك العلم الى حيث يتبعها بعد حين ليبرز الى الوجود عجائب يجعلها الاستعمال والممارسة مألوفة . ويستفيد على هذه الصورة الفريقان معا(٥٦) .

.. ثم تتحدث عن فلسفته السياسية أو بمعنى ادق تطبيقات فلسفته فى مجال السياسة تحت عنوان هل هو ثورى ؟ والحقيقة أن العنوان مضلل ولكن لمى عذرها فى اختيار هذا الاسم خاصة وان كثيرا من المفكرين والكتاب العرب استخدموا افكار برجسون — فيما بعد — فى مجال السياسة العربية والبعث العربى خاصة المفكرين السوريين تقول :

« اقترح بعضهم انشاء سياسة ديمقراطية وتأليف أحزاب ثورية تستخرج مبادئها من مذهب برجسون فقالوا . ان غاية الديمقراطية خضوع الفرد ما أمكن الحقوق وتنظيم الجميع احترام حقوق الانسان الطبيعية . وكل فلسفة تهتم بالفرد (مثل مذهبي روسو وكانط) انما هي مساعدة الديمقراطية في تحقيق غايتها . ولما كان برجسون مظهرا من الفرد أعظم قيمة ظهرت حتى الآن بكشفه عن أهمية الانا الأصلية ومثبتا ان الحياة الفردية مستودع قوى ثمينة تغطيها حياة الاجتماع، برداء الاصطلاحات ومعلنا ان الدرجة التي يستطيع المرء الوصول اليها يجب أن تقاس بقيمته الشخصية وبخبرته الداخلية لا بما هو عليه من ثروة مادية ومركز قومي — مما رفع أهمية الفرد الى هذه الدرجة العالية — كان مؤيدا بنظريته سياسة الفردية ومعززا المثل الديمقراطي الأعلى .

.. وتعلق مي على رأى هؤلاء بقولها : الديمقراطية روح هذا العصر وفرنسا وطن الديمقراطية في العالم القديم كما ان أمريكا مدرسة الحرية والديمقراطية في العالمين (وكان هذا هو التصور السائد في بداية القرن عن أمريكا لدى المثقفين العرب) وبرجسون أعظم فيلسوف فرنساوى في هذا العصر فلا عجب اذا حاول الديمقراطيون الاتكاء على مذهبه . ولكنهم في تقديرهم مخطئون . وتبين ذلك قائلة : « اذا كانت غاية الديمقراطية تعظيم قيمة الفرد العددية والاجتماعية فهي لا تعبأ بقيمته النفسية والأخلاقية وهي التي اهتم بهما برجسون فدعاها أولا الانا الأصلية . تلك الانا التي لا تتزلف للعروش ولا تكبلها القيود والاصفاد ولا تسلبها حريتها وشرفها غيابات السجون . وهي لا غرض لها في الدفاع عن الديمقراطية والتذمر من الارستوقراطية لأنها فوقهما بمراحل(٥٧) .

.. وتابعت في الجزء الثاني من المقال — الذي ظهر في العدد التالي من المقتطف سبتمبر ١٩١٨ — تناولت فلسفته فعرضت رأيه في الكون ، الحياة والمادة ، النشوء والارتقاء ، رأيه في الحرب ، العقل والبداهة ، وختمته بـ « الكلمة الأخيرة لم تقل بعد » ثم أهلا بالضيف الكريم .

.. تتحدث عن رأيه في الكون وان : « تحليل العالم سهل لولا عنصر الشر فيه ... وقد كان عنصر الشر حجر عثرة في سبيل كل مذهب فلسفي وجعلته الأحيان عقابا على اقتراف الآثام » . ويفسر برجسون الكون بالطفرة الحيوية كما يظهر في كتابه الهام (التطور الخلاق) الذي تترجم مي اسمه بالنشوء الابداعي . وتعرض رأيه في هذا الكتاب :

« يتجنب برجسون هذا الموضوع ما استطاع ــ الشر الكامن في الكون ــ بانزاله الغريزة الحيوانية منزلة الغاية العقلية في قلب الاشياء فيقول في كتابه « النشوء الابداعي » ليس الارتقاء حركة اندفاع الى الأمام فحسب بل كثيرا ما يكون لحظات جمود ظاهري وقد يكون انحرافا والتواء وتقهقرا الى الوراء . ويجب أن يكون الأمر كذلك . ويعترف (برجسون) بالله حر مبدع الحياة والمادة وقوة ابداعه متواصلة نحو وجهة حيوية بترقية الأنواع وتنظيم الشخصيات البشرية . وهو أكثر من قوة كامنة في الطبيعة لأنه متحد بها اتحادا كليا وهو الأصل الذي تصدر منه جميع الأمور حسنة كانت أو غير حسنة .

.. ولا تكتفى « مى » بايراد آراء برجسون فقط بل نراها ماثلة امامنا بالتعليق والنقد فتقول ان : « احتجاج برجسون على القدرية والجبرية شديد ، وعنده اننا اذا رسمنا لنفسنا خطة قيدنا حريتنا وحددنا ارتقاءنا وتنتقد نظريته في الالوهية قائلة . ولئن كانت نظريته في الالوهية غير متينة ولا نهائية فانه يصفها بعبارات سامية جليلة » لم يستعملها قبله احد كقوله أن الله هو البحر الذي نسبح فيه وتغمرنا أمواجه من كل صوب»(٥٨) .

.. وتتحدث عن مذهبه الحيوي القائم على الحرية أو قل الثنائية بين الالية والحرية أو الحياة والمادة تقول : اذا كانت نظرية الالوهية عند برجسون غير مرتبة تمام الترتيب فان فكرة الاثنينية واضحة كل الوضوح بل مقررة ثابتة وهي عنده النزعة الحيوية Elan vital (الدافع الحيوي) والمادة . وعلى النسبة المميزة بينهما أقام برجسون نظريته في الزمن وحرية الارادة فالحياة او النزعة الحيوية حرية والمادة ضرورة أو اقتضاء . النزعة الحيوية ديمومة والمادة جمود . وكل ما يقيد العالم الهيولي من نظام الى وتحديد يتفلت منه العنصر الحيوي . فالعقل المادي من طبعه والذي قد اعتاد أساليب المادة وجعل الحياة آلية وحدد الحرية بالمادة لأنه لا يدرك الا المحسوس . ولكن لنطرحن عنا الصور العقلية محاولين ادراك الحياة بالبداهة نجد أن ماهية الحياة هي الحرية بعينها .

.. وعن رأيه النشوء والارتقاء تقول لم يفكر احد قبل برجسون في تطبيق مذهب النشوء والارتقاء على عالم الروح ولم يكن يظن جاريا في غير عالم المحسوسات . تقول : « بدأ برجسون بنقض مذاهب الجبريين والاليين وانكر مذهب العقليين الذي ينسب للادراك البشري قوة ليست فيه ثم فسر الحياة والارتقاء بالنزعة الحيوية . فما الارتقاء (عنده) الا نمو القوة السرية التي سماها «النزعة الحيوية» .

أو « النزعة الأصلية » وعنده أن النشوء لا يسير طبق خطة مرسومة بل هو ابداع حر متواصل التجدد يظل به المستقبل وما يغمره من المكنات مفتوحا أمامنا(٥٩) .

.. وبعد أن تذكر رأى برجسون فى الحرب(٦٠) . تتناول فلسفته السامية تحت عنوان العقل والبداهة تقول ودعى برجسون « فيلسوف البداهة » وهذه أهم نقطة فى مذهبه . واصل هذه النظرية هى التمييز بين « الزمن المكانى » والديمومة السيكولوجية « فيقول ان وقت التأمل الهادىء لا يشبه وقتا يعجله ويدفعه الانفعال أو يطيله الألم . أما زمن الساعات زمن التسوية والتعديل فلا يقاس به زمن عواطفنا المتغيرة الا بحكم العادة والاتفاق وحركته الآلية المصطنعة لا تشبه حركة افكارنا واحساساتنا التى نحياها ونكاد نلمسها فى داخل ضميرنا الا بالاسم .

.. يعتبر العقل اثمن قوة حصل عليها الانسان الى الآن لأن به تفوقه الحقيقى الحاضر غير ان خبرات العقل وادراكاته تعجز عن القبض على اصول الحياة لأنها من غير نوعها فهى لا ترى شيئا من الحركات الجاريات فى أعماق النفس المظلمة . العقل يدرك الماضى المنقضى لأنه صار بحدوثه ماديا من نوعه فيمكنه تقريره بالكلام والتثبت منه بادله الحواس لكنه يجهل الصيرورة (أو الديمومة) التى تدفعنا الى الأمام وهى من محفوظات البداهة . فلا نتوصل الى لمس الحقيقة الا بسيرنا مع السيف الحيوى وبالبداهة والشعور(٦١) ويكفى النظر الى وظيفة العقل وتقدير نتائج عمله لنعلم انه منافٍ للغريزة أو البداهة ... وتضيف « وما الانسانية الكاملة الا انسانية وصل فيها البداهة والعقل الى أعلى درجة ممكنة من النمو . وما الانسانية اليوم عند هذه الخطوة الصعبة من سبيلها الا لأن سراج البداهة خبا تحت أثقال الدهور . فاذا شع فجاة الوقت بعد الوقت فهو لا يضيىء الا لحظات قليلات ولا يقوى على انارة غير جزء صغير من ظلمات المادة المتراكمة حوله .

.. يقول برجسون ان هذا المذهب يرمى الى استيعاب العقل فى البداهة لحذف نقط الصعوبات العقلية من جهة وزيادة الرغبة فى العمل وتقوية الحب للحياة من جهة أخرى . لكن أين العالم الاجتماعى الذى يقتحم المجازفة بكل ما لدى البشر من الخبرات العقلية والنتائج الآلية لتطبيق الارتقاء والسعادة على قواعد المذهب البرجونى المهيب بجلاله . النظرى وجماله التركيبى لكن القاصر دون حماية مطالب الحياة العملية وشؤونها . على أن هناك أمورا لا جدال فيه وهو

أن العقل وحده لا يستطيع ايصالنا الى السعادة وصرنا بفضل برجسون مدركين قيمة هذه الالاهة (البداهة) الكامنة فينا شاعرين بعذوبة بسمتها في أعماق النفوس معترفين بفائدة اشتراكها مع العقل في تدبير شؤون الحياة والسعادة .

.. وتبين « مى » ان جوهر هذا المذهب محصور فى مؤلفات برجسون الثلاثة وتفسيره مبعثر فى مئات المحاضرات والمقالات . يرى فيه الناقدون تناقضا كثيرا لكن الآراء العلمية العصرية لا تنقض نظريته فى اندفاع النزعة الحيوية التى هى قاعدة هذا المذهب . ولئن شغل كثيرا بما وراء المحسوس فله كذلك اهتمام بالحياة العملية ولا يستطيع نبذ ذلك الاهتمام فى مصلحة المذهب ذاته وهذا سبب فوزه الشامل وترى « مى » ان « جميع نظريات برجسون لم تطبع بالطابع النهائى ولم يقل بعد فى مذهبه الكلمة الأخيرة لأنه ما فتىء شابا فى زهرة شبابه الفكرى . وأخيرا تلقى بتحية ترحيب حارة بمناسبة قدوم الفيلسوف(٦٢) .

(٥)

.. والدراسة الهامة التى ينبغى تناولها فى هذا السياق هى بحث « مى » فى المساواة والذى نشر على حلقات فى المقتطف ثم طبع فى كتاب يحمل نفس الاسم (٦٣) . يتناول الفلسفة السياسية أو قل النظم والمذاهب الاجتماعية ، وربما يكون بحثنا الحالى اول دراسة تحليلية لما قدمته « مى » فى مقالاتها التسعة بالاضافة للخاتمة التمثيلية التى حذت فيها حذو كتاب فرح أنطون « الدين والعلم والمال »(٦٤) ولهذه التمثيلية اهميتها فى بيان موقف مى مما عرضته من المذاهب الاجتماعية . التى تعد « برأينا من انضج المؤلفات العربية فى الفكر السياسى والاجتماعى والاقتصادى .. والجدير بالذكر ان مى زيادة كانت فى « المساواة » اول من تناول باللغة العربية وعرف وبحث الاشتراكية السلمية — على حد وصف مى — « نظريات الايتوبيين » (اليوتوبيا والاشتراكية الثورية « افكار ومؤلفات ماركس وانجلز ولينين » والفوضوية افكار باكونين وكروبتكين ، والعدمية افكار لغروف وهرزن وبرأينا انه حتى اليوم لم توضع دراسة باللغة العربية بالمواضيع التى بحثتها فى المساواة بالشمول والدقة الظاهرة فيها »(٦٥) .

.. والأمر الذى لابد من لفت النظر اليه هو ان مي كتبت بحثها ولم يكن قد مر سوى بضع سنوات فقط على ظهور معالم ومفاعيل الافكار السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى عرضت لها وحللتها ... وهذا يدل الى مدى وصلت « مى » فى متابعة احداث وافكار عصرها والى أى مستوى ودرجة كانت السابقة الى التنبيه اليها ودراستها(٦٦) .

تقول وداد سكاكيني في كتابها مي من بي انها ظلت : « تتصدى مع طليعة المفكرين العرب لكل وافد وطارق في الحياة الاجتماعية وفي الدعوات التجريبية والاسلامية فلما توفدت المسألة الاشتراكية في مؤلفات الغربيين، وقفت عليها وبحثت في وجوهها ومحتواها ، حتى آخذ هذا الموضوع الخطير يهب في بعض ارجاء العالم العربي مثل تيار يشتد ناره ، ويخف حينا تبعا للظروف العالمية والأمور الحكومية والشعبية »(٩٧) .

.. تبدأ مي زيادة كتابها بداية رومانسية حالمة .. وتقدم الكتاب بعبارة تنم عن ذلك « من ذا يخلصني من قسوة التمليز » ص ٩ . وتعرض في التمهيد وهو المقالة الأولى بالمقتطف الى مظاهر عدم المساواة والتناقض بين الثرى تنهب الأرض سيارته والمعدم الذي يتمرغ في الأرض كأنه حشرة تأنف الأرض مسها ، أو الحسناء ترتدي افخر الثياب والجواهر ورثة الثوب تحمل طفلا والذباب يأكل من مآقيها ووجنتيها ما لا تستطيع ازالته لأنها فقيرة حتى من الماء الطهور (ص ٩). وتنتقل من هذه اللهجة الأدبية ومن لغة الشعر الى الحديث العلمي الذي يتحم صلب المشكلة تقول : « تكاد تكون المشاكل الدولية الاعيب اذا ما قوبلت بالمشاكل الاقتصادية التي يسمونها اجتماعية . ومشكلة « المساواة » هي الآن أم المشاكل واسمها يطن من كل صوب» (ص ١٣) انها تحدد مشكلة بحثها في عدد من الأسئلة : ما هي المساواة ؟ واين هي ، وهل هي ممكنة ؟ هذا ما ارغب في استجلائه في الفصول التالية بدون انقطاع ولا تميز ، بل باخلاص من شكلت من جميع قواها النفسية والادراكية « محكمة محلفين » يستعرضون خلاصة ما تقوله الطبيعة والعلم والتاريخ ليثبتوا حكما يرونه صادقا عادلا (ص ١٣/١٤) وهي بهذا التحديد تمهد تمهيدا منطقيا لما ستختم به دراستها من حوار تمثيلي يستعرض الفكرة من معظم جوانبها وتكون هي نفسها احد شخصياته (١٢٩/١٤٩) .

.. ولا تنسى في المقدمة — وفي معظم اجزاء الدراسة — قضيتها الهامة عن المرأة فباسم المساواة « اعتصمت المرأة فنهضت من تحت قدم السيد الساحقة ووقفت عالية الجبين ازاء مسالك الحياة واعمالها (ص ١٢) وتستشهد بأسماء المفكرين واصحاب النظريات حيث تتردد أسماء : ماركس ، لاسال ، انجلس ، برودن ، باكونين ، كروبتكن ، وعشرات غيرهم يدحضون مذهب دارون . وهوبس (ص ١٢ — ١٣) .

.. ثم تتحدث بعد التمهيد ، في الفصل الأول (ص ١٥ — ٢٥) عن الطبقات الاجتماعية فتعرض اسطورة خلق البشر — في الحضارة الهندية — من براهما وتفسر نشأة الطبقات كما ظهرت في هذه الأسطورة حيث نشأ عن الآلة طبقات الملوك والجنود والعمال والحثالة و (ص

١٦ ــ ١٧) وتتابع بتأثير من المسادية التاريخية ــ وان كانت لا تشير الى ذلك ــ تاريخ العالم منذ المشاعية الأولى فتقول بسبق الاشتراكية « فينجلى من هذا ان الاشتراكية سبقت كل نظام آخر فى حياة البشر (ص ١٨) ثم تبين بعد ذلك منشأ الاوتوقراطية والرق (ص ١٩) وترجع ذلك التمايز الى سببه الأساسى وهو الملكية تقول : « كان ذلك الفصل الأول من تاريخ الاقتصاد البشرى الدائر كله حول ذلك المحور الرهيب الذى يدعى الملك . فالحصول على الملك والاحتفاظ به من جهة والرغبة فى نزعة من جهة أخرى سببت هذا العراك المالى والاجتماعى الذى لا ينتهى » (ص ٢٠) وتتحدث عن تكون الملكية (ص ٢١) وطبقة الارستقراطية (الطبقة الثانية) والطبقة الثالثة (الخدم) (ص ٢٢) وتعينت مع الزمن الفروق الاجتماعية واكتسبت كل من الطبقات صفات تنسب اليها وعيوبا خاصة بها . وتجبرت الطبقات العليا فى سماواتها الوهمية وحسبت نفسها من طينة مختلفة عن طينة الآخرين ، لها من القابها وثروتها وامتيازاتها ما يفتح لها الأبواب الألوهية على مصراعيها » (ص ٢٢) .

.. وهى تشيد بالداعيين للمساواة وتندد بالمتغافلين عنها . وهى ترجح ان افلاطون يوم كتب جمهوريته « ضرب صفحا عن هذه الحقيقة . وتستنكر موقفه « ولا أدرى كيف استطاع أغفالها » (ص ٢٢) بينما تشيد بموقف روسو الذى نادى هو وأتباعه بالعودة الى البداوة الأولى لتحصل الانسانية على الهناء المفقود وترتع فى بحبوحة السلام والحرية . (ص ٢٢) . ورغم أنها ترى التاريخ فى تقديم « يمكن القول أن اتجاه التاريخ البشرى بمعنى التقدم والتحسن وان كثرت حركاته الرجعية واللولبية » (ص ٢٤) الا انها مع ذلك تبرر الأوضاع القائمة حيث تعبر آخر فقرة فى هذا الفصل عن موقفها غير المعلن تقول : « لابد من تنوع الصور وتعدد الطبقات . فلولا التنوع والتعدد ما كانت المدينة ولا كان الوجود الحسى » بل وتبرر ذلك بقولها : « ولو لم يكن للفروق من فضل سوى شحذ العزائم وارهاف القوى والتسابق الى الأولوية لكفى لنقبلها محاولين عبورها بما أوتينا من عزم وكفاءة . والفوز للاصلاح دواما » (ص ٢٥) .

.. وتبين فى الفصل الثانى الارستقراطية (ص ٢٦ ــ ٤٠) ونشأتها ومزاعمها . حيث ان هذه الطبقة ترتبط بالملكية وتستمد نفوذها من الدين وهى ملاحظة هامة صائبة من « مى » ، لأن هذه الطبقة تقوم على « التذرع بالقوى البواعث النفسية من عاطفة دينية وخشية ما وراء المنظور . ومن ثم استجارة الملك بالدين والدين بالملك لتبادل المنفعة ،

فيصبح الحاكم حامى حمى العقائد ورافع منار الفضائل ويصـبح الكاهن حامل لواء السلطة الفردية وأول شاهد بأنها آتية من الله » (ص ٢٧) وظلت القرون الوسطى بعد الأولى ، ترى هالة الالوهية حـول الملكية وتحسب حبل سلطانها مشدودا بمتكأ العرش الصمدانى » (ص ٢٨) .

.. وترى ان الارستقراطية ضرورة ومن ثم تبـرر وجـودها (الطبيعى) وتأتى بتعريف ارسطولها بأنها « اقلية من ذوى الأهليـة والفضل يسـودون فى جمهورية فيدبرون منها الشئون وينفذون القوانين الموضوعة بأمانة ودقة ويقومون بعبء الحكم حبا بالمصلحة العامة والخير العام . وتأتى بتعريف شيشرون الذى يسمى الارستقراطين الأفضـلين او الأماثل فمعنى الارستقراطية الأصلى اذا هو حكم الأفضلين او حـكم الأفضـل (ص ٣٢) .

.. ومن هنـا « الارستقراطية ضرورية لمنفعـة الأمة » وتفضـل اسـباب ذلك (ص ٣٤) ... » فهى قليلة الأذى ، وقليلة الظلم ، وهى مستودع صفات مستحسنة . لذلك ستبقى زمنا آخـر لأنها قريبة الى نظام الطبيعة (ص ٣٦) وتطيل فى بيان ذلك (ص ٣٧) وتؤيدها بموقف شوبهور — الذى طالمـا هاجمته سابقا — لأنه مفيد فى تأييد دعواهـا (ص ٣٨) — وتأكـد على ذلك باستمرار « سـتظل الارستقراطية ، ارستقراطية الجماعة وارستقراطية الفرد مادامت الطبيعـة ولو تحولت منها الأنواع وتغيرت المظاهر وتعددت الأسماء » (ص ٤٠) .

.. وتخصص الفصل الثالث (٤١ — ٥٧) للعبودية والرق . التى ترى انهما شىء هام فى الطبيعة . فمن عجائب الطبيعة وضعها النقيض بجوار النقيض « ومادام الاستقراطية ضرورية فالعبودية تلازمهـا » الا انما الحياة غنية بالمـال والذكاء والكرم والصلاح والحب والجمـال والفخار . على أن فى كفتها الأخـرى ما يعادل الأولى من شـقاء وفقر وخمـول وقبح وكره انحطاط (ص ٤١) وتسـتخدم هربرت سـبنسر (ص ٤٣) وأبيقورس (ص ٤٤) لتأييد ذلك .

.. وتفيض فى الحديث عن الديمقراطية فى الفصل الرابع (٥٨ — ٧٥) وترجعها الى اليونان « لم يهتدى زعمـاء الاصلاح الى أنظمـة سياسية غير الثلاثة التى ذكرها ارسطو وهى : الملكية او حكومة الفـرد والارستقراطية وهى حكومة الأقلية او حكومة الأماثل ، والديمقراطيـة او حكومة الشـعب . ولئن دانت المدينـة المتأخرة بالديمقراطية فان جل المدينات المتقدمة — ان لم يكن كلها — نمـا وترعرع ثم توارى فى حضن

الملكية » (ص ٥٩) كما فى مدينة مصر القديمة ، والحضارة الكدانية والأشورية ، ولدى اليهود (ص ٦٠) وعند الفينقيون والفرس وفى الشرق الأقصى الصينى (ص ٦١) واليابان (ص ٦٢) وفى اليونان « أخذ الفرد يعرف حقوقه وواجباته . هناك أشرق فجر الديمقراطية » (ص ٦٣) .

.. ولم تنسى مصر ابدا فى حديثها فى الفصول السابقة (ص ١٢ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٥٩) كذلك تتوقف هنا وقفة طويلة أمام الدعوة الديمقراطية فى مصر — وهى التى ساعدت على ازدهار مى الأدبى بفضل الحركة الوطنية المصرية — تقول : « وقد لمست موجة الديمقراطية شواطىء الشرق الأدنى — والأصح الأوسط — وأول من هتف بها فى مصر لطفى بك السيد ، يوم كان بعضهم يطلقون عليه مزاحا لقب « الفيلسوف الديمقراطى » ولم تقف المسألة عند حد المزاح بل هو لاقى فى اعتناق الأفكار الحديثة مصائب واحتمل سخافات » (ص ٧١) — وتبين ذلك بالتفضيل ... ولم تمضى خمسة أعوام حتى صار لمصر الفتاة حزب يدعى « الحزب الديمقراطى المصرى » تنتسب اليه فئة من أرقى الشباب المتعلمين فى أوربا ، العائدين من مدارسها العالية بمعتبر الشهادات ومحترم الألقاب (ص ٧١) وهو ما يبين طبيعة التكوين الطبيعى للحزب لذا نجد مى نفسها ترى أنه مقابل (هذه الحرية) وعلى مقربة من هذا التساهل والانصاف تقوم ارستقراطية مزدوجة لأن موقف الأجير المصرى ازاء صاحب الأرض يكاد يكون — فضلا عن موقف العامل المصرى ازاء الممول — موقف الرقيق ازاء الشريف فى نظام الاقطاع (ص ٧١) .

.. ان الديمقراطية لا تقنع مى كما يتضح مما تصنعه فى مصر . وفى أمريكا التى « يخيل الينا انها اقرب الأمم الى الديمقراطية » هل حالت المساواة دون ما يقابل به البيض السود من ازورار واحتقار ؟ انها تقف أمام القائلين بالديمقراطية متسائلة « أين المساواة التى تدعون » ؟ لذا تستعرض مذاهب أخرى أحدث عهد فى الفصول التالية .

.. تتناول فى الفصل الخامس الاشتراكية السلمية (٧٦ — ٨٧) لأنها ستخصص الفصل السادس للاشتراكية الثورية (٨٨ — ١٠٠) .

وتتناول الاشتراكية بالتعريف فهى ترى ان كل تطور فى السياسة والتشريع والأخلاق والفكر ناتج عن التكيف الآلى والتحول الاقتصادى (ص ٧٧) وهى ترجعها الى اقدم مرحلة فى تاريخ البشرية (ص ٧٩) وقد أوحت الى أفلاطون كتاب الجمهورية ومن الكتب التى وضعت فيها يوتوبيا توماس مور ومدينة الشمس كامبانيلا واليوتوبيا الجديدة لويلز الانجليزى — ومى هنا تخلط بين الاشتراكية العلمية والتفكير اليوتوبى

الذى سبقتها — « وتميز بين نزعتين فى الاشتراكيــة : النزعة الالمــانية الثورية أو المــاركسية والنزعة السلمية التى يجوز أن تنعت بالفرنساوية (ص ٨١) وكما بينت فى حديثها عن الديمقراطية موقف لطفى السيد . تناول هنا « فى سياق الـــكلام على الاشـــتراكية السلمية « الحـــزب الاشتراكى المصرى » الذى أعلن برو جرامه فى شهر اغسطس المنصرم (١٩٢٢) فكان مسالما الى حـــد اغاظ الأستاذ عزيز ميرهم بســكرتير الحزب الديمقراطى ، من جهة تخوف لتكونه من المحافظون وعلى رأسهم فضيلة السيد محمد الفتيمى التفتازانى شيخ السادة التفتازانية من جهـــة اخرى قامت بين هذه النزعات الثلاث مناقشة اسفرت عن أمر واحد هو ان جميع المتناقشين محقون فى ما يدافعون عنه . (ص ٨٣) .

.. وتوضح مى ان عزيز ميرهم استحث الاشتراكية المصرية على « استكمال اشتراكيتها » ليس بصـــفته سكرتيرا للحزب الديمقراطى ، ولكن بصفته الشخصية المجردة . ولقد اجاب سلامة أفندى موسى احـــد أعضاء الحزب الاشتراكى بما يدل على تصـــميم الاشتراكيين المصريين على المســـالمة وعلى ان رائدهم الاصـــلاح التدريجى . وتستشهد بقول سلامة موسى : « ومع تمنينا نجاحهم (البولشفين فى تجربتهم العظيمــــة فاننا لن ننصح بالطفرة وسيكون رائدنا التدرج والتطور . ولا شـــك ان الاشتراكية المصرية ستكتسب لونا خاصا بتأثير الوسط المصرى والمزاج لا يمكننا ولا نرغب فى تعيينه الآن .... ويضـــيف وأظن أنه من الممكن أن نقنع طبقة (وتضع مى ثلاث علامات تعجب !!!) من الأغنياء الحسنى النية بأفضـــلية الاشتراكية على النظام الراســـمالى الحاضر فلا يحتاج الاشتراكيون الى اتخاذ خطـــة عدائية نحو الأغنيـــاء » (ص ٨٤ — ٨٥) ويفيض فى بيان ذلك ردا على محمد حسين هيكل (ص ٨٦) وتعلق مى على موقفه هذا بقولها : « هذا ما يقوله الاشتراكى المصرى الذى حـــذا حذو هنرى جورج وسائر الاشتراكيين المسالمين ابتـــداء من سان سيمون الى أوسيب لوريه فى الاستكانة عند أمله بنجاح مســـاعيه ولم يزد . ترى لو لم تقنع تلك « الطبقـــة الكبيرة من الأغنيـــاء » فماذا حـــدث ؟ لو تراهم لم يزيدوا لأن السكوت افصـــح من الـــكلام فى بعض المواقف ؟ (ص ٨٧) .

.. ويتضح من ذلك رفضها للموقف المسالم للاشتراكية الســـلمية كن هل معنى ذلك موافقتها على الاشتراكية الثورية التى خصصت لها لفصل السادس (٨٨ — ١٠٠) حيث تبين مصادرها الثلاثة (ص ٨١) تعرض لها . ولكن لا تتخذ منها موقفا حازما محـــددا فهى تقـــول : « الغد للاشتراكية بلا ريب ولكنها ستغلب على أمرها بعد أن تنيـــل

الاجتماع ما تستطيع ان تأتى به من التعديل . الغد للاشتراكية ولكنها لن تكون اوفى من الديمقراطية فى تتعيم عودها . الغد للاشتراكية ولكن من بين الطبقات المتساوية بالمساواة الجديدة ستنهض فئة فتعلوا وتطفو على الطبقات الأخرى ، طبقة ارستقراطية المستقبل التى ستخلفها الكفاءة الشخصية وتقسيم العمل المحتم اليوم والأمس والغد . الغد للاشتراكية ولكن الفردية ستظل منتصبة قربهما على الدوام . الغد للاشتراكية ولكن مابعد الغد لنظام آخر سوف ينبثق من قلب الاشتراكية التى هى مذهب انسانى . فهى بذلك خاضعة لطبيعة الانسان تملأها الحسنات والسيئات ويستحيل فيها الكمال — الا اذا بقى لها ذلك الكمال مثلا أعلى تتبعه ويظل هائما امامها الى منتهى الدهور (ص ٩٩ — ١٠٠) .

.. وتعرض فى الفصل السابع للفوضوية (ص ١٠١ — ١١٢) وتحدد الفرق بينها وبين الاشتراكية (ص ١٠٢) وتنتهى من ذلك الى « ان الفوضوية مذهب محزن مسروع وهو على حداثة نشأته ذو تاريخ مضرج بالدماء » (ص ١١٢) لكن من خلال تعمق كروبتكن وبرودون وباكونين ومقارنة آرائهم بالماركسية مقارنة تنم عن فهم ودقة . ثم تنتقل الى الفصل الثامن عن العدمية .

.. ويقع الفصل الثامن فى خمسة عشر صفحة (١١٣ — ١٢٨) تعرض فيه للعدمية ، وهى اسم قديم كان ومازال يطلق على المذاهب الفلسفية القائلة بأن لا شىء موجود ولا شىء يمكن ان يعلم — على نحو مذهب جورجياس اليونانى . ومذهب فيخته تلميذ كانت واستاذ شلنج (ص ١١٣) . وتوضح الخلط الذى الفه الناس بين الفوضوية والعدمية وبين أوجه الشبه والاختلاف بينهما (ص ١١٤) وتعرض افكار منظرى العدمية امثال لفروف وهرزن وغيرهم ولا تنتهى من العدمية الى موقف واضح ونظر لضرورة الوصول الى نتائج تعقد فى ختام حلقة اخيرة لكن على شكل تمثيلية بعنوان يتناقشون (ص ١٢٩ — ١٤٩).

.. وترتبط التمثيلية بالكتاب ارتباط عضوى وهى تدخل فى صميم دراستها ولنا أن نتوقع أنها تحمل طابع الحوار العقلى والذهنى اكثر من الدراما لأنها تعيد مرة ثانية الآراء المختلفة التى عرضتها «مى» فى الكتاب دون أن تخرج منها نتيجة عن اى المذاهب اصلح لتحقيق المساواة وامام عدم التحديد واتفاقا مع آخر سطور المقدمة « شكلت من جميع قواها النفسية والادراكية « محكمة محلفين » يستعرضون

خلاصة ما تقوله الطبيعة والعلم والتاريخ ليثبتوا حكما يرونه صادقا عادلا » (ص ١٤) ومثل الكاتب الذى يتوارى خلف شخصيات عمله أوجدت مى زيادة اوجدت فى عدد من الشخصيات (٩) يتبنون وجهات نظر الاتجاهات المختلفة وكانت هى احد هذه الشخصيات .

.. وتعد مقدمة التمثيلية خلاصة صادقة لموقف « مى » فى الكتاب فحين تقول له السيدة جليلة (— وهى اولى الشخصيات التى تذكرها مى — معلمة مى فى الماضى . فطنة معتدلة الرأى) انى قرأت مقالاتك عن المساواة « بمنتهى الاهتمام . وانتظر الباقى منها لأدرك النقطة المعينة فى فكرك ، وقد هيأت من الاستنتاج والاستدلال ماهيأت لايصالنا اليها . ترد مى : النقطة المعينة ! اذا دل بحثى على أن لدى شيئا معينا أقوله فقد فشلت حتى فى التعبير عن رغبة ساقتنى الى مجالجة هذا الموضوع الجموح .

وتقول ثانية : حسبتنى مقبلة على موضوع لى ان اعالجه على ما اريد ، فاذا بالموضوع يعالجنى قاذفا مى من تيار الى تيار ومن حيرة الى حيرة وهانذا أردد سؤالا القيته على نفسى مرارا خلال هذا البحث : اين انا الآن ؟ اين انا ؟ .

.. هذا هو موقف مى زيادة اذن . لكن يبدو انها أقرب الى الاشتراكى كما يتضح من تعاطفها الشديد مع شخصية عونى (نجل السيدة جليلة ، اشتراكى متحمس وذو قلب مخلص نبيل) . وكذلك مع شخصية عارف الذى تعرفه بأنه (أديب عرف الناس وتألم فأدت به المعرفة الى شىء من الجمود ولكنه يخفى وراء مظاهر القسوة والتهكم طبيعة حارة صادقة خيرة) وربما كان عارف أهم الشخصيات بالنسبة لها من حيث أنه كان من أكثر الشخصيات ايجابية فى الحديثين : تحدثت مى ثمانى مرات وعونى أحد عشر مرة بينما تحدث عارف خمسة عشر مرة.وتختم « مى » كتابها بعد التمثيلية برسالة منه (ص ١٥٠ — ١٦٣).

يقول لها عونى وهو ينصرف من بيتها بعد انتهاء الحوار : شكرا أيها الآنسة . واسمحى لى أن أردد التعبير عن ثقتى بأنك منضمة الى صفوفنا بحكم فطرتك ونزعتك الفكرية . وبى اقتناع بأن السعادة النسبية ممكنة لبنى الانسان ولا سيما وأن فكرة الارتقاء والسعادة هى وليدة العصور المتأخرة بعد ان تعاونت الأديان والفلسفات على اقناع الانسان انه دودة صغيرة تتمرغ فى التراب أمام وجه الخالق .. والثورة ابدع مظهر من مظاهر الاستياء . شرف الانسان قائم بانصاف الآخرين كما ينصف نفسه . والنفوس الكبيرة قلعة ابدا لا ترضيها غير اللانهاية .

.. ومع هذا فان « مى » تظل حسائرة كما يتضح من آخر سطور كتابها حيث تقــول : ها آنذا وحدى ايهــا الليــل فافهمنى ما علــى أن ادرك ! ها آنذا مستعدة ايتهــا الحياة فسيرينى حيث يجب ان اسير !

ســـتار

.. ينبغى علينا أن نتوقف قليــلا أمام كتاب المساواة الــذى يعد بحق من أهم كتابات مى زيـــادة والذى يضىء ناصية هامة من نواحى تفكيرها وهــو من أوائل الكتب التى تبحث فى الاشـــتراكية والنظــم الاجتماعية المختلفة . تتنــاول مى زيـــادة هذا النظم بالعرض والتعريف الموضوعى الذى يختلف عن عرض الداعية الى مذهب ما . فتحــــاول أن تكون موضوعية لا تنحــاز الي مذهب دون آخــر رغما اننا نستطيع أن نتبين من بين السطور موقفا ما لها .

.. والكتاب يعبر عن مدى المــامها بمختلف المذاهب والأفــكار القــديمة والحديثة تعرض للحضارات المختلفة الهندية والمصرية القديمة والكلدانية والأشورية والفينيقية . وكذلك للأديان المنزلة الثــلاثة . تعرض آراء افلاطون وأرسطو وابيقور وشيشرون كما تعرض اتجاهات ماركس وانجلز ولاســـــال بجـــانب آراء باكونين وكروبتكن ولغروف وهرزن لكن أهم ما فى كتابها هــو اهتمامها بمصر تتحدث عن الديمقراطية فتذكر لطفى السيد وعن الاشتراكية فنجد أسماء عزيز ميرهم وســلامة موسى يرد على حسين هيــكل والتفتازانى صاحب الاتجـــــاه الدينى وغيرهما . ان مصر فى تفــكيرها والمســاواة التى تبحــث عنهـــا هى ما عجزت الأحزاب المعــاصرة لها عن ايجادها وتبحث فى هذه المساواة بأسلوبها الرومانسى من أجل غاية أخلاقية لكنها تظل حائرة .

الهــوامش والملاحظــات

(١) يمكن ان نستقى كثيرا من عنــاصر تاريخنا الفكرى المعــاصر : اعلامه ، قضايا ، صراعاته من خــلال الدوريات ــ بالاضافة للكتب ــ وقد ادت الصــحافة العربيــة دورا هاما للمثقف العربى فى بداية القــرن وتخص بالتحــــديد جهــــود كل من مجلة المقتطف والهلال والعصور ومجلة الحديث الحلبية وغيرها كالرسالة والثقافة والاديب والادب .

(٢) قامت الدراسة فى الجامعـــة المصرية على جهــــود أساتذة مصريين ومستشرقين وبالنسبة للفلسفة فقد تولى على تدريسها من الأساتذة كل من سانتيلانا المستشرق الايطالى وسلطان بك محمد ١٩٠٩/١٩١٠ ثم لويس ماسينيوس الفرنسى والشيخ طنطاوى جــوهرى ١٩١٢/١٩١٣ وتوقف تدريســـها بعد ذلك حتى جاء الكونت دى جلارزا ــ وكان محـــاميا يعمل بالمحــــاكم المختلطة بمصر وتولى تدريس مادتى الفلسفة العربية والأخـــلاق . وتاريخ الفلسفة واستمر فى هـــذا العمل مدة طويلة استمرت سته ســنوات منذ العـــام

الدراسى ١٩١٥/١٩١٤ . وقد اخذت عنه « مى » دروسها فى الفلسفة فى هذه الفترة .

(٣) طاهر الطناحى : اطيــاف من حيــاة مى ، كتاب الهــــلال — القاهرة ١٩٧٤ .

« وقد استفادت مى من احمد لطفى الذى كان يعلمها القرآن قراءة وتلاوة » .

(٤) المصدر الســـابق ص ١٣ .

(٥) اصدرت فى ديوان واحــدا بالفرنسية ١٩١١ . ولم تكتب أو بمعنى ادق لم تجيد كتابة الشعر بالعربية وكان اسهاماتها النثرية وليس الشعر هو اهم ما قدمته للادب العربى الحـــديث .

(٦) د. زكى مبارك : مجلة صدرت المرآة القاهرية ديسمبر ١٩٤٩ ص ٢٦ .

(٧) مى زيادة : « وصف غرفة فى مكتبة » مجـــــلة المقتطف مجلد ٥٣ عام ١٩١٨ ص ٤٦٥ .

(٨) هدى شعراوى : كلمتها فى تأبين مى زيادة فى حفل الاتحـــــاد النسائى المصرى خاص ص ١٦ .

(٩) د. طـــه حسين : اثر مى فى الأدب . حفـــــل تابينها ص ٢٣ — ٢٤ .

(١٠) المصدر الســـابق ص ٢٢ .

(١١) نفس المصدر ص ٢٤ .

(١٢) سلامة موسى : المجلة الجديدة « الاديبة الحرة » .

(١٣) طاهر الطناحى : المصدر الســـابق ص ٤٥ .

(١٥) مى زيادة : غرفة فى المكتبة . المصدر الســـابق .

(١٦) درس جلارزا مادتى : الفلســـفة العربية والاخــلاق كما درس مادة الفلســـفة العـــامة وقد نشر كتابين فى المـــادة الاولى وحصلنا على مخطوطاته فى تاريخ الفلســـــفة اليونانية الجـــزء الخـــاص بصفـــار الافلاطونيين ويظـــل جزء أول سابق على هذا الجزء مفقود نحـــــاول الحصــــــول عليــه لتكتمل مؤلفــــات جلازرا . الذى يعد من أهـــم مدرسى الفلسفة بالجامعة الاهليــة مع سنتيلانا وماسينيون . والمقتطف الســــــابق من مقالهــا البحث العتيد وهـــو توسيع بالعربيـــة للخطبة التى لخصتها مى بالفرنسية فى حفل تأريم اكونت دى جلارزا فى ١٣ أبريل ١٩١٧م وقد نشرت بالمقتطف مجلد ٥٥ عام ١٩١٨م ص ١٢٩ ثم نشرت بعد ذلك فى كتابها « كلمـــــات واشارات » .

(١٧) المقتطف ١٩١٨ ص ١٣١ .

(١٨) المصدر الســـابق ص ١٣١ .

(١٩) نفس المصـــدر الســـابق .

(٢٠) مى زيـــادة : المرأة والتمدن . خطبة بالنـــادى الشرقى بالقـــاهرة ٢٣ أبريل ١٩١٤ نشرت بالمجلد ٤٤ من المقتطف ١٩١٤ ص ٥٤٣ وما بعـــد وكذلك بكتاب « كلمـــــات واشارات » .

(٢١) مى : المصـــدر الســـــابق .

(٢٢) نفس المصـــدر الســـــابق .

(٢٣) مى زيـــادة : العجـــائب الثلاث : من كلمـــــات واشارات .

(٢٤) مى زيادة : غاية الحيـــاة ، المقتطف مجلد ٥٨ عام ١٩٢١ ص ٤٦٦ — ٤٧٤ .

(٢٥) د. محمد حسين هيكل : مى والسياسة ، حفل تأبين مى . ص ١٨ .

(٢٦) مى زيادة : رسالة الاديب الى الحياة العربية . مجلة العروة الوثقى ١٩٣٨م. نقلا عن فاروق سعد : باقات من حدائق مى منشورات زهير بعلبكى بيروت ص ٤٤٩

(٢٧) طاهر الطناحى : اطياف من حياة مى ص ٤٨ .

(٢٨) المصدر السابق ص ١١٧ ، ١١٨ .

(٢٩)

(٣٠) من رسالة مى الى أمين الريحانى انظر فاروق سعد ص ٨٦ .

(٣١) طاهر الطناحى ص ٧١ .

(٣٢) كتبت مى عن الكاتب والفيلسوف الوجودى السياسى الاسبانى « ميجيل اونامونو » فى مجلة المقتطف عدد فبراير ١٩٣٥ المجلد ٨٦ ص ١٣٣ — ١٣٩ حيث عرفت مى به كسياسى وقصاص وباحث وكاتب مسرحى .

(٣٣) مى : ميكلانجلو : الهلال ابريل ١٩١٨م .

(٣٤) مى زيادة : لدفيج بيتهوفن : المقتطف مارس وأبريل ١٩٢٧ مجلد ٧٠ .

(٣٥) تفرق هنا مى تفرقة هامة بين الفلسفة ، وعلم الكلام . فقد سبق الفلسفة علم عند مفكرى الاسلام ومهد لها السبيل وترى مى أن « مذاهب علماء الكلام هى التى نبهت أبحاث الفلاسفة ومناظرتهم فكانوا بما نقلوا وما أوجدوا أساتذة الفلسفة الحديثة » كما تقول فى مقالها « حياة اللغات وموتها ولماذا تبقى العربية حية » . مجلة المقتطف ١٩١٨م .

(٣٦) مى زيادة : الحكيم ونطالب الحكمة من كتاب ظلمات واشعة .

(٣٧) برجسون : منبعا الدين والاخلاق ط ١ — ترجمة سامى الدروبى دار الفكر العربى القاهرة ١٩٤٥م .

(٣٨) برجسون : الضحك ترجمة ادروبى وعبد الله عبد الدايم دار الفكر القاهرة ١٩٤٧م .

(٣٩) برجسون : الطاقة الروحية : ترجمة سامى الدروبى — دار الفكر القاهرة ١٩٤٦م .

(٤٠) برجسون : التطور الخالق . تلخيص . القاهرة ١٩٤٨م .

(٤١) برجسون : رسالة فى المعطيات لوجدان البديهية ترجمة كمال يوسف الحاج ، بيروت ١٩٤٥م .

(٤٢) برجسون : المادة والذاكرة ترجمة : أسعد درقاوى وزارة الثقافة السورية ١٩٦٧م .

(٤٣) برجسون : المدخل الى الميتافيزيقا ترجمة د. ابو ريان فى كتابه الفلسفة ومباحثها مكتبة دار نشر الجامعات الاسكندرية .

(٤٤) أندريه كريسون : برجسون ترجمة : د. محمود قاسم الانجلو المصرية القاهرة بدون تاريخ .

.. وهناك ترجمة ثانية للكتاب قام بها نبيه صقر ، منشورات عديدات لبنان ١٩٦٢م .

(٤٥) برجسون : فلسفة الاحـــلام المقتطف يونيه ١٩٣٦ ص ٦٥١ — ٦٥٩ ، وأيضا مقـال « المـادة والحيـاة فى حرب » المقتطف مجـلد ٩٧ يونيو ١٩٤ ص ١١ — ١٦ .

(٤٦) كمال يوسف الحاج : هنرى برجسون . منشـورات دار مكتبـة الحيـــاة بيروت ١٩٥٤ — ١٩٥٥م .

(٤٧) د. زكريا ابراهيم : برجسون الطبعة الاولى القـاهرة ١٩٥٦ ، الثـــانية دار المعـارف ١٩٦٨م .

(٤٨) د. مراد وهبـة : المذهب فى فلسة برجسون . دار المعارف القاهرة ١٩٦٠م .

(٤٩) د. مراد وهبة : « اللاشعور عند برجسون » مقـال فى مجـــلة علم النفس المجلد ٨ العـدد ٢ أكتوبر ١٩٥٢ ، يناير ١٩٥٣ ص ٢١٣ — ٢٢١ .

(٥٠) د. مصطفى سويف : « معنى التـكامل الاجتماعى عند برجسون » مجلة علـم النفس المجلد ٥ العدد ٢ أكتوبر ١٩٤٩ — يناير ١٩٥٠م . ص ٢٠٣ — ٢٣٦ .

(٥١) فاروق سعد : « باقات من حدائـق مى » منشـــورات زهير بعلبكى بـيروت ١٩٧٢ ص ١٠٤ .

(٥٢) اسبينوزا : رسالة فى اللاهوت والسـياسة ترجمة وتقـديم وتعليق د. حسن حنفى مكتبة الانجلو المصريـة الطبعة الثانية — القاهرة .

(٥٣) مى زيـادة : هنرى برجسون ، المقتطف اغسطس ١٩١٨ ص ١٤٨ .

(٥٤) المصـــدر السـابق ص ١٤٩ .

(٥٥) نفس المصـدر ص ١٥٠ .

(٥٦) نفس المصـدر ص ١٥٢ .

(٥٧) المرجـع نفسه نفس الموضـع .

(٥٨) مى زيادة : هنرى برجسون مقتطف سبتمبر ١٩١٨ ص ٢١٨ .

(٥٩) المصـدر السـابق ص ٢١٩ .

(٦٠) انظر ص ٢٢٠ — ٢٢١ .

(٦١) نفس الموضـع ص ٢٢١ .

(٦٢) انظر ص ٢٢٣ — ٢٢٥ .

(٦٣) تكون البحـــث من مجمـــوعة من المقـالات فى : الطبقـات الاجتماعية ، الارستقراطية ، العبودية والرق ، الديمقراطية ، الاشـتراكية ، السمية والثـــورة ، الفوضوية والدمية ثم حـــوار تميلى تختم به الدراســـة وقـد نشر فى المقتطف سـنة ١٩٢١ — ١٩٢٢ المجـلدات : ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ .

(٦٤) فرح أنطون : الدين والعلم والمـال .

(٦٥) فاروق سعد : المرجـع السـابق ص ٢٨٤ .

(٦٦) نفس الموضـع .

(٦٧) ودلد سكاكيفى : مى زيادة دار المعـارف بمصر ١٩٧١ ص ١٠١/١٠٢ .

(٦٨) مى زيـادة : المساواة مؤسسة نوفل بيروت لبنان ط ٢ عام ١٩٨٠ — وسنعتمد فى تحديد أرقـام الصـفحات فى تحليلنا لافـكار الكتاب بذكر أرقـام هذه الطبعـــة أمام كل استشهاد داخل النص .

رد على الدكتور زكى نجيب محمود

يا شيخنا الجليل .. العواف عليك .. !

عبد الحكيم قاسم

يا أستاذنا زكى نجيب محمود ! قرأت مقالك فى الأهرام يوم الثلاثاء الأول من شهر اكتوبر . حول هذا المقال والمقالات التالية أريد أن احرر بعض ما خطر لى من آراء وافكار . هل تدفعنى الى الكتابة تلك الرغبة الطبيعية عند الصغار تحرضهم على التطاول والجراءة ؟ هل التمس الوجاهة بأن اجعل من نفسى ندا لك يناقشك الكلمة بالكلمة ؟ ربما ، لا أبرىء نفسى .

ولا آخذها بالملامة والمعاتبة . فانك قلت ، وعلى من قال أن يسمع . تلك ضريبة تستأديها من الفكر حرية الفكر . اقبل مقالتى اذن ياسيدى على مقدار ما فيها من الاصابة ، وما فيها من الخطأ ، انها فى الحالين دائرة حول ما قلت كاشفة عما فيه ان كان ذلك حقا أو كان باطلا .

فى ذلك اتقدم اليك بما قلت انت فى مقالك راجيا : « أن تتسع صدورنا لما يقوله بعضنا لبعض ، فكلنا طلاب حقيقة نسعى الى ادراكها والعمل بمقتضاها ، ولا ضير فى أن يصحح احدنا الآخر ، بل لابد أن يصحح احدنا الآخر لتتحرك حياتنا الفكرية نحو ما هو أصح وأكمل .. » .

* * *

ذلك حسن وجميل . لكنك بدأت حديثك بحنين الى روضة ريجنت فى لندن ، وأنا عجبت ، من اين تأتى لك فى غربتك فى عاصمة بلاد الانجليز أن تكون هكذا سعيدا ومتأملا وحكيما ؟ ان الانجليز مثلهم فى ذلك مثل الشعوب الغربية يكرهون الأجنبى يزدرونه وينفرون منه لمجرد اختلاف لون بشرته وعينيه وشعره ولمجرد اختلاف سلوكه وعاداته ودينه وفهمه للعالم وقيمه الخلقية ، يكرهونه مهما كان ذكيا أو متفوقا او دمثا مهذبا ، يكرهونه لمغايرته والى الرفض المطلق .

هل كنت بمنجاة من هذا ؟ اذن فكيف ، وكيف تأتى لك ياسيدي فى غربتك كل ذلك السلام النفسى والتفلسف ؟ حتى اننى وانا اقرا كلماتك تصورت انك كنت فى الفردوس . لكنك من حيث كنت يا سيدى تهب علينا ومازال طوال تاريخنا الحديث الرياح السوداء المسمومة . مراكب البضائع والعساكر والمدافع ، الطائرات المحلقة المغيرة المهددة . التصريحات المنذرة المخدرة ، ثقافة الاعتداد بالنفس ازدراء الغير ، فن الادمان والانحراف والعنف . كيف تم اذن لروضة ريجنت أن تنعزل عن هذا الصمت فى احدى عواصم الغرب ؟

صديقك يحكى انه لم ير لبستان الورد فى روضة ريجنت شبيها ! . ان هذا رجل راى من الدنيا اقل القليل . وخليق به لذلك ان يحزن ، وان يحزن جدا لأنه لم ير الورد فى جنينة عمدة بلدنا البندرة مركز السنطة غربية الحاج ابراهيم عطية رحمه الله رحمة واسعة ورحم بستانيه محمد السيد الذى كتب بلغة الورد على ثرى الجنينة عجائب السطور .

* * *

ذلك كذلك . أما الحديث عن الهنديين المسلمين على الدكة فى روضة ريجنت فالأمر فيه أن النقل عن هنديين مسلمين يضفى على خبرهما غرابة تجعل الخبر أقدر على الفعل فى عقول العامة بحيلة فى فن الحكى كان عشمى أن يتنزه عنها عالم كبير مثلك تمتلىء قلوبنا وعقولنا تنصتا ونهفة ان رأيناه يهم بالكلام .

ما الهنود فى لندن ؟ جماهير من الفقراء هاجروا من بؤس الحياة الهندية ليشتغلوا باحط الأجور فى اكثر الأعمال مشقة وقذارة فى الصناعة والخدمات فى المجتمع الانجليزى . وعليه فهم ناس علمهم بدنياهم ودينهم قليل ، فما الذى يجده عالم فاضل مثلك فى حكمة هؤلاء ؟

لكن لا بأس . ربما هذان الهنديان المسلمان اللذان تحدثا على الدكة فى روضة ريجنت كانا قطبى وقتهما علما وفقها وحكمه . انا لا نأخذهما الا بما روى عنهما . حاصل ذلك ان الساجد هو المسجد فى آن، وفحوى العبارة أن المعول عليه هو احسان السجود لا مكان ذلك . فليصل المسلم حيثما اراد ، عليه فقط أن يحسن الركوع والسجود .

هذا اجتهاد يدل على نسيان لا يغتفر لأصل من الأصول الاسلامية الكبرى حاصلة أن المسجد معنى أعلى من الساجد ومن السجود . بذلك تكون صلاة الجماعة الحاضرة فى المسجد ـــ بصفتها هذه فقط . افضل

من الصلاة في غير مسجد — وبذلك فرضت الجمعة ، وأن يذر المسلمون البيع ويسعوا الى ذكر الله ؛ وبذلك سنت صلاتا العيدين السعيدين . المسجد في الاسلام مرفق شاهق الأهمية ، والاجتماع والحضور من أشد المكونات خصوصية في ضمير الأمة الاسلامية ، فسيان ذلك لا يبرره حسن النية .

لكنك ياسيدي فتنت عن هذا بما قاله هندي جالس على دكة في روضة في بلاد الانجليز ، سواءا أكان هذا الهندي عاملا في مرفق النظافة في لندن أو كان قطب وقته ، فرحت بالقول دون أن تمتحنه .

ثم أردت أن تبيعنا البضاعة الكاسدة فقدمتها لنا في اطار من روضة وبستان ورد وجلسة تأمل على دكة . أعاتبك ياسيدي أشد المعاتبة على انك سقت لنا خبر الهندي المسافون في اطار من انشاد يريد أن يوقظ الشعور ، انشاد يخشى منه أن يخدر القوة على النقد . فما الذى أردت بعد هذه المقدمة أن تقول .

***

تقول ان الرقعة من الدنيا التى يعمرها المسلمون : « توشك أن تكون في مجموعها أقل بلاد الدنيا نصيبا من التقدم بأي مقياس تختاره لنقيس به من تقدم من الشعوب ومن تأخر . . » ثم تضيف ياسيدي قائلا : « اللهم الا اذا اخترنا الاسلام في ذاته على انه هو التقدم . . » والعبارة الأخيرة موجعة بما فيها من تهكم ، لبس لأنه حق ، بل ترفع القريب على أهله والأقربين . لكنني اصرف عن ذلك عقلي وقلبي ، وأنازعك ياسيدي فيما قلته عن قلة تقدمنا نزاعا شديدا .

وانا في ذلك لا أزمع المفاخرة بقومي في مصر ، ولا بالخواني في العقيدة في افغانستان . انما أنا متدبر أمر التقدم في الحضاره الغربية . أليس هو التوسع حتى ابادة شعوب أمريكا الشمالية وكندا واستراليا وجنوب افريقيا وفلسطين وتعمير أوطان هذه الشعوب بأجناس اوربية لاقامة (ديموقراطيات متقدمة) في هذه الأوطان ؟

أليس التقدم الغربي هو استعمار افريقيا كلها ومعظم آسيا وأمريكا الجنوبية ؟ وأليس هو الآن دفع شعوب هذه الأصقاع الى الدمار الاقتصادي والاجتماعي والعقلي بالحروب الصغيرة والمساعدات الإقتصادية ومشروعات التنمية وغير ذلك ؟

ذلك هو التقدم الغربى كمـــا ينعكس على العالم (غير المتقـــدم) ويشكل اقدار أهله . نشاط وفكر تحركه فلسفة الاعتداد بالنفس وازدراء الغير وتبرير ابادته او اســـتعباده او استعماره او افقاره حتى الجنون او الموت . ذلك ماضى عشته قارئا للتاريخ . وهو حاضر أعيشه رجلا مصريا يقتسم قدر مصر مع ناسها خمسين عاما طويلة . بذلك اتصـــور كراهية عميقة لا سبيل فيها الى مفخرة أو تسامح .

فاذا كنت فى روضة ريجنت ياشيخنا الكبير متأملا متفلسفا حكيما ، افلم يجنح بك الخيال ناحيـــة فصول من التاريخ سطورها شتاؤنا ؟ واذا صرفتك عن الانشغال بنـــا المشاغل أفلم تفكر فى الناس الانجليز حولك ؟ كيف ينعكس عليهم التقدم التقنى الانجليزى ، مثلهم فى ذلك مثل الناس فى أى قطر من اقطار الغرب الصـــناعى ؟ اقول لك ياسيدى الذى عاينته ولم تره ، او رايته ثم كتمته عنـــا .

***

ان الغرب الصناعى ياسيدى يؤمن بالانتاج وبالربح وتكديس الربح . هـــذه عقيدة لا تعلوها عقيدة اخـــرى دينية او فلســـفية او اخلاقيـــة او اجتماعية . بل ان الانتـــاج والربح عقيدة تشكل كل العقـــائد وتكتب سطور كل الفلسفات بلا استثناء واحد صغير . انه اذن لا دين ولا فلسفة ولا خلق ولا وشائج اجتماعية تجسر على أن تكون عبئا على حركة الانتاج، أو أن تكون سببا فى اضطراب ايقاعها المتدفق المضطرد الرهيب . فاسأل اذن عن حروب القرن التاســـع عشر والعشرين ، واسأل عن الحروب حولنا ، فى ديارنا وديار غيرنا ، انها ياسيدى ، هذه الحروب وبشاعتها التى لا توصـــف ليست فى سطور قصائد صغار الشعراء ، وليســـت فى كلمات تصريحات صـــغار الساسة ، انها فى دفاتر حسابات تجـــار اوربا وامريكا واليابان حيث التقدم ايها الشيخ العزيز الغالى .

ذلك ما تعرفه أنت ولم اضف الى علمك فى ذلك جديدا . ونعلم أيضا أن ايقاع الانتاج قسم المجتمعات الأوربية الى طبقات شديدة العزلة عن بعضها البعض وشـــديدة النمطية فى الســـلوك والفكر والمزاج وحتى فى التكوين الخلقى . بذلك لا يولد الانســـان فى عالم حر تتكون فيه ارادته وعقله وجسمه من تجربته الطليقة المطبوعة بخصائصه كما أراد له الله العلى القدير ، لا ، بل انه يولد فى طبقته ليزيد عليها رقما حسابيا هو هو . قدر حديدى مثل حذاء يابانى يلقى قوة النار فى داخل الحيوان ويضربها .

فى ذلك لم اضـــف لعلمك جـــديدا ، ذلك مكتوب فى الكتب الدارجة والصحف السيارة . ومكتوب ايضـــا أن الانتاج لا يتحرك خلف رغبـــات

الانســـان ليشبعها ، بل هو يخلق الرغبات ويصـــوغها ويشكلها فتكون الأذواق والشهوات تتولد منها أنماط الفكر والســلوك فتتحول المجتمعات هناك الى مزارع شاسعة لفئران التجارب . ونحن ايضا . انظر الينـــا نشترى من الغرب بالديون ما لا نحتاجه ، نشتهى المعلبات قبل أن نذوقها، نستطعمها وهى فاتنة مســمومة . نرتدى آخر ما ابتكره الغرب من ازياء دون أن ننظر فى المرآه لنرى هل لائقة علينـــا . نشترى من الســـيارات ما لا نحتاجه وما يسمم أجوارنا ويزحم شوارعنا ويحول حياتنا الى جحيم نبنى بمواد بناء ومواصفات غريبة بيوتا حارة صيفا باردة شتاءا نقبع فى قيعانها موجوعين نبتسم فى بلاهة عن اسنان تالفة .



الانتاج والتوسع فى الانتاج دون التساؤل عن الاحتياجات الانسانية للانســـان أو التساؤل عن صيانة كيان الجمعية . وايضا وأكثر بشاعة دون التساؤل عن ســـلامة البيئة الطبيعية للانســـان ، الأرض والجبال والأنهار والهواء والأجواء. المصانع تلقى بالبقايا الكيماوية السامة فى الأنهار وتدفنها فى الأرض المداخن ومواســـير عادم الســـيارات تطلق الدخان المسموم فى الهواء يتنفسه الخلق والنبات . شوارع السيارات الشاسعة الطويلة تكتسح المسافات وتهدد الحياة بالعدوان على الايقاع الانسانى للحيـــاة .

بذلك فانه فى الخمس سنوات الأخيرة مات اكثر من الربع من الغابات فى المـــانيا . هل تحب الشعر الالمـــانى ياسيدى ؟ انا ايضا ، أعزى نفسى واعزيك فى مصابنا الأليم عن غابات المـــانيا الرائعة التى ساهمت جنب قريحة الانسان فى خلق ذلك الشعر العظيم .

وايضا فان بحر الشمال تحول الى حوض ملىء بالنفايات الكيمائية السامة حتى ما تستطيع أن تعيش فيه دودة . وبشكل عام فان الخضروات والفواكه تحمل نسبا من (الكادميوم) . كذلك تحمل البان الأمهات نسبا توشـــك أن تكون خطيرة من الســـموم التى لا يمكن عزلها وحصـــارها كيمـــاويا .



تلك صـــورة علمك بها اكثر من علمى ، وكانت تحت أنفك عنـــدما جلســـت متأملا حكيما على دكة قبالة بستان الورد فى روضة ريجنت فى لندن . أفلم تدفعك تلك الصـــورة الى التفكير فى جوهر التقدم الأوربى ؟ اى واحد فى مكانك كان خليقا بأن يفعل ، وكان قمينا بأن يلمس على الفور

النعرة الأوربية التي تخالط الفكر الغربي كما تنقصه نقصا فادحا بأن تجرده من السمة الجوهرية لأى فكر انسانى ، تلك التي هي محبة الانسان .

يتضح ذلك في مواجهة معنى (التقدم) بمعنى (التخلف) كنقيض ومغاير ومضاد . ثم فرق الاثنين فرقا لا لقاء فيه مثلما فرقت الفلسفات القديمة معنى (الشر) عن معنى (الخير) أو معنى (النبل) عن معنى (الدنارة) أو معنى (العلو) عن معنى (التسفل) . وبشكل عام بأن (المتقدم) (أقوى) وأكثر قدرة على (الفعل) من (المتخلف) . وبذلك فانه اذا كان الغرب الآن (أقوى) من الشرق حتى ليتحكم في مصيره ويصنع قدره فبأنه أكثر (تقدما) وعليه فهو أكثر (خيرا ونبلا وعلوا) وانا ياسيدى من مجرد كبريائى الشخصى ارفض ذلك بحزم ولا أسلم به للحظة واحدة .

وأقرأ التاريخ بكبريائى فأعلم أن الهكسوس هزموا المصريين واستعمروهم ولم يكونوا أكثر منهم تحضرا ولا تقدما ولا نبالة ولا علوا . ولم يكن التتار كذلك حين زلزلوا الخلافة الاسلامية . ولم تكن فرنسا كذلك حين فتحت مصر . الأمر أن فتح الفرنسيين لمصر يكتبه حتى الآن مؤرخون تربوا في مدارس التاريخ الأوربى وسوف يأتى الوقت الذى نملك فيه القدرة على تاريخ تاريخنا وسيكون الحكم على هزيمتنا اذن أكثر عدالة .

* * *

لكننى اترك المسائل الكبرى واحاكم (التقدم) الغربى محاكمة اخرى . ذلك المعنى البشع اذا أراد أن ينشط في مجال علم الحياة فانه يجعل من المخلوقات ما هو (أعلى) وما هو (أدنى) و (أسفل) . بذلك يكون للانسان الحق وتكون له اليد العليا على سائر المخلوقات . بذلك تضيع تلك الوحدة الحميمة بين كل المخلوقات ، تلك الوحدة التي رسخت أسسها فلسفات وحكم وأساطير وديانات الشرق القديم . ومحل تلك الوحدة احلت ثنائية طرفاها الانسان في جانب والحيوانات من جانب آخر تحشد جماهيرها بالآلاف المؤلفة وتساق الى معامل التجريب في المستشفيات والجامعات ومصانع الأدوية ومصانع الكيماويات ومصانع مساحيق التجميل . هناك يستحل الباحث لنفسه ، أن يذيق هذه المخلوقات المواجع بالجراحة والبتر ، وبالحقن والجرعات ، والتجويع والتظمىء ما شاء للباحث بحثه ، كل ذلك وهو مستريح الضمير هادىء النفس متفلسفا حكيما .

هذه البربرية التى يقف وراءهـــا ذلك الفهم المغلوط للتقدم اخرجت الناس الأوربيين الى الشوارع يحتجون ويجمعون التوقيعـــات ويعرضون الصور ويكتبون المقالات وما شاء الله لهم من صنوف الرفض والادانه . ليس ذلك لأنهم رقيقوا الشـــعور رفيقون بالحيوان ، بل لأنه يقلهم حتى الفزع ذلك الفهم المروع (للتقدم) و (التخلف) (للأعلى) و (للأدنى) .

هذا الفهم زحف على أخلاقية الناس فأعدم فيها كل قيمة انســـانية فتأرس عداء مروع للعجزة والهرمين من جانب الشباب حتى ليوشك ان يكون نوع من العداء الطائفى أو الدينى . وعداء بين الرجل والمرأة يقـــع عبئه على المرأة فأصبحت المرأة الأوربية أدنى نساء العالم حقوقا واحتراما وتعذيب الزوجات والحبيبات والصـــديقات شىء يقلق المجتمـــع الأوربى حتى الفزع . كذلك فان نسبة وفيات الأطفال تحت عجلات الســـيارات ى أوربا نســـبة لافتة للنظر والمهم فيها هو أن الخطأ فى الغالبية العظمى من الحوادث من جانب السائقين المسرعين . كذلك فان قتل الأطفال من جانب الآباء والأمهات المرهقين بالعمل نسبة لم يعرفها التاريخ قبل ذلك ابـــدا .

وذلك هو التقدم الأوربى ياسيدى . صـــورنه التى قدمتها هنـــا لا ترسمها اجتهادى . بل أقـــلام الناقدين للتمدن الأوربى من الأوربيين.. لن أكتب أكثر الا اذا كان ذلك لازما . الآن أسارع فأوافقك على ما تفـــكر فيه وأنت تقرأ سطورى هذه . الأوربيون يعلمون بكل هذا ويواجهونه . نعم . وهم فى ذلك — ربما — متدبرون أمر مفهومهم للتقدم ومنتقدوه بحسم، والا فلا ســـبيل .

فالمعتقد الراسخ فى قلب وعقـــل كل أوربى قادر على التفكير الآن هو ان الحرب الذرية فى أوربا محتومة ، ان بالفعل العمـــد أو بالخطـــأ فى دوران دولاب آلة الحرب التى تهدر متربصة . يكتب هذا كل يوم ياسيدى لا فى الكتب المتخصصة بل فى الصحف السيارة . فانظر الى حضارة تحيا على قنبلة موقوتة يرتب ايقاع ساعتها الدقاقة حياة هذه الحضـــارة . يارب أن ذلك لبشع وفاعل فعله هناك فى كل نفس وكل فعل وكل شىء .

* * *

تسألنى اذن ، هل نحـــن متقدمون ؟ أقول اننى لن اقيس حالنـــا بمقياس لا أطمئن لصلاحيته . تسألنى وهل أنا راض بحالنا أقول لك لا ، ان حالنا ليملأنى بالحزن والقهر الله أعلم ، لكننى فى ذلك لا أفقد رشـــدى واضع فى ذلك نقاطا ثلاثا يدور حولها تصورى للقضية .

أولا : ان حالنا السيئة ترجع الى ربط انفسنا بالنموذج الغـــربى ومحاولتنا تقليده والدوران فى فلكه . ونحن الآن بعد مائتى عام من تكبيل انفسنا وفكرنا وثقافتنا ووجداننا بالمفهوم الغربى للتقدم خليقة مجتمعاتنا بأن تخرج أجيالا تبرأ من هذا المفهوم وتدينه بقوة . ان ذلك ياسيدى لنا ضرورة حيـــاة .

ثانيا : انه من الخطأ الفكرى المدمر أن نتصور مجدنا الذى غبر من خلال استحضار وتمثل صور المجد الاوربى فى عقولنا وضمائرنا ان ذلك ضار ومخدر لقدرتنا على انتقاد الحضارة الأوربية وفرقهـــا عنا . ان الحضارة العربية لم تكن فى لحظة من لحظاتها على شىء ولو قليل من الشبه بالحضارة الأوربية . الحضارات فى تاريخ العالم حالات وردت على سبيل الحصر . وقـــد تميزت كل واحدة بالمرحلة الزمنية التى نشأت وازدهرت فيها . ثم بطبيعة الارض وطنها ، ثم بعروق اهلها واجناس ناسها ، ثم بكتبها وعلومها وفنونها وعماراتها وزراعتها وتجارتها ومشاغلها . تتميز واحدة من حضارات الدنيا من الأخرى تميزا تاما حتى اننى لأشـــفق من اطلاق اسم جامع على الحضـارات يوشك أن يشيع منها تصورا غير حقيقى مؤداه ان الحضـارات تكرير لنغمة واحدة تكرر هنــــا وهنـــاك كل آن بلا اختلاف .

لم تكن الحضارة العربية حضارة غبرت وهذه الحضـــارة الغربية تقوم . لا ، بل هنا جوهر جديد يختلف عنا اختلافا لا صلح معه .

ثالثا : سيكون يوما ان شاء الله تنصلح فيه أحوالنا . لكننا أبدا لن نستعيد مجدا كان وغبر . كما اننا لن نبنى شيئا على انمــوذج قــائم مخايل . انما سوف نصنع من الحاضر ، من كل امكانيات الحاضر حاضرا اصلح لنا واشبه بنا وأروح لعقولنا واطلق لمكناتنا . صورة لهذا الحاضر تتحصل لنا من اذكاء ملكة الانتقاد الحاد لدينا وتحرير أنفسنا من الخضـوع للمقولات والمعتقدات التى لم يسـهم ذكاؤنا فى صنعها .

* * *

يا استاذنا زكى نجيب محمود . ذلك وغيره عن لى وانا اقرأ مقـــالك فى الأهرام الثلاثاء الأول من اكتوبر وكل ثلاثاء تلاه . غضبنا عليك . لكن قلبى وعقلى مليئان باحترامك واجلالك . فأنت صناعتك الكتابة ، ذلك شرف لا يغض منه ان انا رأيت فيما تقــول نقصـــا .

الذى آذانى هو خصيصة فى قولك حاصلها معايرتنا بما تسـميه تخلفنا وحثنا باستعلاء على اللحاق بما تسميه تقدما وتصوره كفردوس بعيد مســـتحيل .

تلك الخصيصـــة فى قولك تذكرنى بمواعظ منبرية تندد بالمصـــلين لوقوعهم فى الخطأ وتحثهم على العمل من اجل الفردوس الذى دونه عمل صالح شـــاق .

عقلية المواعظ هذه ياســـيدى تزحف على فكرنا وثقافتنا توشك ان تخنقها ومكبرات الصـــوت فى كل ركن تزلزل كل قدرة لدينا على التفكير السليم . والناس على يميننا يعايروننا بكفرنا ويهجروننا ، والناس على يسارنا يعايروننا بتخلفنا ويتعالون علينا . ونحن ياسيدى لا نملك الا مصر عليها نحيا وعليها نموت من ماضيها وحاضرها نصـــنع حاضرا آخـــرا . ياسيدى العزيز هل فهمتنى ؟

***

اننى على غير عادة الناس من أهل قريتى تحدثت معك طويلا دون ان أسألك .. من أى البلاد انت ؟ وماكان اسم عمدة بلدكم ؟ ألم تكن له جنينة جميلة فيها ورود تحمل جمالها وغيرها فى قلبك حين نتغرب فلا تفتنك عنها روضة أخرى ولا بساتين ورد ؟ ياسيدى العزيز ــ العواف عليك .

علم اللغة الأمريكي

تقـديم

بقلم المترجم

فرناندو لاثارو كاريتير واحد من كبار علماء اللغويات فى اسبانيا ، وهـو يعمل حاليا رئيسـا لقسم « اللغويات » بكلية فقه اللغة التابعـة لجامعة كومبلتنس فى مدريد ، كمـا أنه من الأعضاء البارزين فى اكاديمية اللغة الأسبانية . وقـد تتلمذ على يديه عدد كبير من الأسـاتذة الذين يساهمون حاليا بجهد كبير فى دفع الدراسات اللغوية للأمام ، خاصـة بعد أن اصبحت هذه الأبحاث جزءا لا يتجزأ من عملية الابداع الأدبى ، كما سوف نرى فى هذا المقال الذى نقدمه للقارىء العربى . وهذا المقال هو الأول من كتاب نشر فى السبعينات تحت عنوان «دراسات فى البويطيقا» (Estudies en la poetica) اى فى فن الشعر او علم الشعر كمـا يحلو للبعض أن يسميه الآن ، وذلك بعد أن اصبح نقد الشـعر ينمو نموا علميـا .

والمقال يثير قضية هـامة هى قضية « علم اللغة والدراسـات الأدبية » والى أى مدى يمكن تسليط الأضواء اللغوية على النص الأدبى، وهل ابحاث علوم اللغة قد اصبحت هى الوحيدة المؤهلة لفك طلاسم النص الأدبى أم أن ثمة مناهج أخرى لا يمكن اغفالها عند تناول اى نص أدبى ؟ كمـا أن المقال فيه رد على هـؤلاء الذين يريدون استبعاد علم اللغة تماما من الدرس الأدبى . والمقال أولا واخيرا بين يدى القارىء .

علم اللغة الأمريكي والدراسات الأدبيــة
في الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٨

بقلم : فرنانــدو لاثـارو كاريتير

ترجمة : د . حامد يوسف ابو احمد

ليس من قبيل المغامرة ان نؤكد ان النشــاط المبذول فى مجالات علم اللغة والدراســات الأدبية خلال أعوام ١٩٥٨ ــ ١٩٦٨ قد احدث تحولا فى افتراضــاتها ومناهجها ، حتى لنبــدو وكأنها دخلت بالفعل فى عصر جــديد . ومن الملاحظ ايضا ان علم اللغة فى هذه الثورة الابستمولوجية والمنهجية المصحوبة بمعارف انسانية كثيرة اخــرى يحظى بالاعتراف له بصــفة الزعامة ، وقد اخذت طروحاته نماذج لمواجهة مشــكلات خارجة من دائرة نفوذه(١) . وقد كتب رولان بارت Roland Barthes منــذ عدة شهور يقول « ان اللغة ، فى الوقت الحالى ، هى محور الاهتمــام الاكبر فى العلوم الانسانية ، وفى التفكير الفلسفى ، وفى التجربة الخلاقة ». أما الدراســات الأدبية فتمثــل ، من جانبها ، هــدفا لجهود تجديدية ، متعارضة مع بعضها فى كثير من الأحيــان ، مع ما يدخل عليها ــ فى آن واحد وبشكل جماعى ــ من أفكار فلســفية واجتماعية وفينومينولوجية فى تحليل النصوص ، ومع اكتشاف الاتجاه الشكلى الروسى وهجوم النقاد الجــدد على النقــد التقليدى ذى الجذور الجامعية ، بصــفته تعبيرا عن ايديولوجية معينة . فمن الطبيعى ، اذن ، أن تخضع الصــلات بين علم اللغة والدراسات الأدبية ــ وهما نشاطان يجمع بينهما هدف مشــترك فى جــزء منه ــ لعمليات مراجعة متحمسة ، وأن تسفر عن جو شــديد الغموض هو أحرى بأن تفك عنه مغاليقه .

ومن الأمور البارزة التى حدثت خلال تلك الفترة القصــيرة من الزمن نجد الاهتمام الذى انتشر بين الباحثين الأمريكيين (نســبة الى الولايات

الصـــارمة . ومن المعروف أن هؤلاء الباحثين ، تحت وصـــاية بلومفيلد Bloomfield كانوا قد تجاهلوا تماما التعبير الفنى وركزوا جهودهم كما فعلوا من قبل فى اللغة الشفاهية العادية estandar ، وفى داخل هذه اللغة نفسها دارت جهودهم فى الفراغ المحدد بالفونيما Fonema بصفتها أصغر وحـــدة لغوية وبالجملة التى تمثل الوحدة الأكبر ، أى إن جهودهم قد تركزت فى مجموع الظواهر الملاحظـــة بما يطلق عليه منـــذ Trager تراجير علم اللغة الصغير microlinguistica وبالتالى فان اللغـــة ذات الطبيعـــة الجمالية لم تعـــد مرتعا للأســـاليب الأدبيـــة التى كانت تستطيع أن تمارس من خلالها هواياتها الغير علمّية وتحصـــل بذلك على نتائج قليلة ، لأنه من المســـتحيل الســـيطرة عليها بطريقـــة موضوعية . وبمقتضى هذا التخلى فان الدراسات الأسلوبية التى نشرها فى عقد الخمسينيات أرشيبالد هيل Archibald A. Hill (وهو من اتباع بلومفيلد المخلصين وان كان لم يرض عن ذلك المنهج الذى لا يغطى تلك الأجزاء من النشاط اللغوى الهامة جدا بالنسبة لنا بصفتنا أعضـــاء فى مجتمع) جعلته طليعة للوضع الحالى ، وان كان هذا الوضع له مظاهره المختلفة جدا عن دراسات هيل .

وقد ظهرت خلال تلك السنوات أيضا علاقات أخرى بين علم اللغة وبين دراســـة الاعمـــال الادبيـــة وذلك بتأثير غير متوقـــع من كتـــاب Outline of English Structures لمؤلفيه تراجير Trager وشميث Smith (١٩٥١) على الدراسات العروضية التى نشرتها مجلة Kenyen Review (فولر ، ١٩٦٦ : ٣٢ — ٣٣) . وفى جامعة ايلينوا Illinois بأوربانا قام هنرى ر . كاهان (١٩٥٩) بنشر عدة تطبيقات للمناهج اللغوية الوصفية على بعض النصوص الأسبانية ، ومنها ملحمة السيد ، وهذا النص قام بتحليله لويس هـ . الن Louise H. Allen عام ١٩٥٩ طبقا للمنهج الذى أصله زوليج هـ . هاريس Zellig H. Harris قبل ذلك بســـبع سنوات فى دراســـته الشهيرة « تحليـــل خطـــابى » (Discourse Analysis) والجـــديد فى تلك الدراســـة هو أن المؤلف نادى بمد الوصف اللغوى الى عناصر اكثر اتساعا من الجملة — اى الى اعمال ادبية — وزعم بأن هذا المنهج صالح لدراسة العلاقات بين النص موضع التحليل وبين الشخص أو الوضع الذى أدى الى نشأته . ولكن هاريس لم يقدم أى دليل على هذه الامكانية فى مجال الأدب ، ولعل هذا جعل عمل لويس هـ . الن يقتصر على مجرد تعداد بعض التوزيعات اللغوية فى القصيدة ، دون اعطاء تفسير لها .

ويبدو أن افكار هاريس لم تجد صـــدى حاسما الا فى عقدنا الحالى (يقصـــد السبعينيات) من قبل هؤلاء الذين يهتمون باللغة الأدبية(٢) .

ولكن يجب ان نضـــيف الى دائرة تأثيره ذلك التأثير المباشر الذى كان له على نشأة علم النحو التوليـــدى والتحويلى ، كما كان له تأثير آخــر فى مجال مختلف تمـــاما وهو مفهوم اللغة الشـــعرية الذى أصـــله رومان جاكوبسون Roman Jokobson وقد أعقب هـــذا الاهتمام التليل بمشاكل الأســـلوب والتعبير الفنى فى الولايات المتحـــدة الأمريكية والذى استمر حتى وقت قريب ، أعقبه اهتمام شـــبه كاسح بهما ، وتبلور هذا الاهتمام الكبير فى اعمال ذات قيمة كبيرة ، وان كانت مصحوبة فى كثير من الأحيان بأعمال أخرى مخيبة للآمال تماما . وقد ساهم فى هذا الانطباع ، بصفة خاصة ، عدم معرفتهم ببعض الحلول الأوربية القديمة لمشـــاكل يواجهونها بصلف وكأنهم مكتشفوها . وينم عن هذا الجهل بعض الأوراق المنشورة فى هذا البلد(٣) (يقصد الولايات المتحدة الأمريكية) . ومن ثم فانه مما يستحق العنـــاء ان نقـــوم بفحص توضيحى لذلك الانتاج الببليوجرافى الغزير حتى تتاح لنا فرصة التعرف على اكثر الفكر الأمريكى رســـوخا فى هذه المسائل ، وأنا فى هذا المقال سوف اقتصر على تقـــديم موجز يكون مقـــدمة لجهد اكبر ياتى فيما بعد . ونحن لا نستطيع أن نفعل مثلما يفعل الكثيرون من الباحثين الأمريكيين الذين يتجاهلون التاريخ العلمى لهـــذا الجانب من المحيط (يقصد أوربا) وذلك بأن نتجاهل مثلهم تلك الأبحـــاث الغزيرة الهامة جـــدا التى يقومون بهـــا هناك فى أمريكا حـــول بعض الظواهر المجهولة للغة بعامة وللغة الادبية بخاصـــة . فمنذ وقت قليـــل كنا نستطيع أن نتحصن فى تقاليدنا الأوربية القوية ، والا نلقى بالا لمـــا يجرى هناك ، وحتى اذا ابدينـــا بعض الاهتمام بهذه الظواهر فى الثقافة الأمريكية يكون اهتماما باهتا . لكن هذا المنطق انتهى : فكل البـــلاد التى تنسب لبيئتها الحضارية استقبلت هـــذه الابحاث باهتمام كبير . وابرز دليـــل على ذلك فرنسا ، وهى ذات تقـــاليد علمية اكثـــر شـــمولا وأصالة من تقاليدنا وعلم اللغة فيهـــا فى حالة انقسام ، وأحد الأســـباب الرئيسية لهذا الاختلاف يتمثل ، بالتحديد ، فى الموقف تجاه علم اللغـــة السائد فى الولايات المتحدة الأمريكية ، حيث ترفضه مجلة « علم اللغـــة » la Linguistique التى يديرها أندريه مارتينيه Andre Martinet ، وتهتم به ، على عكس ذلك ، مجلة أخرى هى مجلة Langages ، التى يضم مجلس تحريرها لغويين من مختلف الاتجاهات مثل ديبوا Dubois وبوتيير Pottier والتى يرأس تحريرها د. بارت R. Barthes ثم ان الاهتمام بمناهج نوام تشومسكى N. Chomsky فى مؤتمر اللغـــة والأدب الذى عقـــد العـــام(٤) المـــاضى فى « كلونى » Cluny تحت رعاية الحزب الشيوعى ، والقيمة السياسية التى أصبحت لهـــذا العـــالم اللغوى عند عدد كبير من الشباب ، كل هذا يبدو دلائل واضحة على أن مذهبه ومناهجه العلميـــة على وشك أن تتكامل فى ايديولوجيـــة

محددة ، وان نمثل فى أوربا دورا على غرار الدور الذى لهـا فى أمريكا ، اى بأن تصبح علما للحداثة وعدم الرضى . وهذه كلها اسباب تعزز الدرس المتأنى ، والعرض الصادق ، والنقد الموضوعى للنشاط أو للأنشطة الأمريكية فى مجال هذه المعارف . ان حاجز المحيط الأطلنطى قد سقط ، وعلينا ان نستعد لأن نلقى بالا ، وان نتكامل او نرفض ، اذا كان ذلك ضروريا ، ذلك المذهب الغير متجانس فى كثير من أطرافه ، والذى يتم بناؤه بجدية واضحة يوما بعد يوم ، وذلك بأن نضمه الى تراثنا الثقافى المباشر .

ولعل نقطة انطلاق هذا الاهتمام بمشاكل التعبير الفنى قد جاءت مع المؤتمر الذى دعت اليه جامعة انديانا (بلومنتون (Bloomington عام ١٩٥٨ لدراسة الأسلوب من منظورات لغوية وأدبية وسيكولوجية وانثروبولوجية وفلسفية . وقد أعيد طبع محاضرة (سيوك ، ١٩٦٠) عام ١٩٦٤ ،وفى عام١٩٦٦ حازتشهرة فائقة بعد نشرها فى "Paperback" وقد حضرت هذا المؤتمر — كما كان متوقعا — جموع كثيرة متباينة الاتجاهات ، ومن ثم شهد المؤتمر توترات متعارضة ، وطرحت فيه مسائل راديكالية ، كما ظهرت خلافات ليس من السهل احتواؤها : لقد جاء المؤتمر بعد غيبة سنوات طويلة ، وكانت هذه أول مرة يحضر فيها علماء اللغة على موعد مع الأدب ، وقد جاءوا مسلحين بنسق Sistema من مبادىء مقفلة ومتناسقة ، وجميعهم تقريبا كانوا يتوهمون بدور العلماء الخلص ، وبدور جباة الضرائب من مناهج وطرق النقد الأدبى التى يمكن أن نطلق عليها صفة التقليدية . ومع ذلك لابد أن ننبه الى ان مناهج تشومسكى فى عام ١٩٥٨ كانت مازال فى مرحلة البداية ، وان صداها فى انديانا كان ضعيفا ، ومن ثم فان بعض الأبحاث التى قرئت فى المؤتمر تبدو اليوم غير ناضجة . وقد ظهر موقف المواجهة بين اللغويين وأصحاب الاتجاه المدرسى فى الأدب مرة أخرى بعد ذلك بثلاث سنوات خلال المؤتمر السنوى لدارسى الاسبانية فى شيكاغو ، وان كان الأمر قد انحصر فى تلك المرة فى مجال ضيق هو مجال المتخصصين فى الفرع المذكور .

واكثر الصيغ تطرفا لهذا التناقض حدثت حول مدى صلاحية علم اللغة فى القاء الضوء على الظواهر الملحوظة فى اللغة الأدبية . فبينما نجد عالما مثل سول سابورتا Sol Saporta يؤكد على أن كل ما نسميه بالشعر يقع بالكامل داخل ذلك الضرب من الظواهر الذى نطلق عليه اللغة lenguaje ، وأن تطبيق علم اللغة على الشعر يجب أن يضع فى الاعتبار أنه (أى الشعر) لغة وأن يهمل كل

الأشياء الأخرى ، نجد عالما آخر مثل ويلك Wellek يصر على أن ثمة نقطة يقع فيها الأدب (وكذلك الشعر) خارج متناول علم اللغة . وكان جاكوبسون يبدو مستعدا لقبول هذا الرأى — كما ذكر ويلك — بالرغم من انه فى كلمته أكد بشكل حاسم على أن اللغة الشعرية جزء لا يتجزأ من علم اللغة . ومما لا شك فيه أن سابورتا وجاكوبسون عندما يتفقان فى الظاهر على رأى واحد فانهما يؤكدان على أشياء شديدة الاختلاف فيما بينها ، وذلك لأن تعريفاتهما لمصطلحات « اللغة » و « اللغة الشعرية » و « علم اللغة » كانت مختلفة جدا . وهذا التوتر الجدلى ، الذى كان له ما يبرره منذ عشر سنوات ، عندما استؤنف الحوار بين اللغويين والنقاد ، والذى لا يكاد يسمع له صدى اليوم ، قد ظهر من جديد ، بشكل فوضوى ، فى اسبانيا منذ عدة أشهر فقط اثر مقال لهوجو فريدريش (*) Hugo Friedrich جاءت به تأكيدات خطيرة مثل قوله : « ان اهتمام مؤرخ الأدب يتجه الى النص باعتباره تصويرا لمعنى ، وهو تصوير مركب وفريد يحاول المتلقى فهمه (....) ومركز هذه النصوص ذو طابع اكتفائى » . وترجمة هذه الفقرة ، ربما تشتمل عليه من نقائص ، لا تخفى خشونة هذا التأكيد الأخير ، حيث يبدو فريدريش وكأنه يتناسى القاعدة الرئيسة للمثالية التى يؤمن بها ، وهى قاعدة الوحدة الغير منفصمة بين الشكل والمضمون . ومن العبث أن ننكر على اللغويين — بما لديهم من كل هذه المناهج — حقهم فى أن يقتربوا من المجال الأدبى الحصين . ولكن من الواجب أن نطلب اليهم أن يفعلوا ذلك وهم معترفون بأنهم يدرسون لغة مختلفة جدا عن اللغة العادية estandar ، ولذلك فان علم اللغة لا يمكنه أن يقتصر دائما على أن يمد لهذه اللغة الأدبية مناهجه ، ويطبق نتائج التحليل اللغوى على النصوص الأدبية، وانما يجب أن يعدل هذه المناهج أو يبدعها فى اطار طبيعة تلك اللغة الأدبية ، حتى يحصل على نفس النوع من النتائج ، وهذا هو الوصف المنظم والمتناسق من الناحية النظرية — ان جاكوبسون وسابورتا وهما يعلنان عن شىء واحد ، كانا يشيران لأشياء مختلفة جدا فيما بينها ، وذلك لأن الأول يبدأ بقبول وجود وظيفة خاصة فى لغة الأدب ، بينما سابورتا لا يقدم أى صيغة تسمح بالنظر الى التعبير الفنى بخصائصه المتميزة(٥) .

(*) هوجو فريدريش ناقد المانى ، وهو صاحب كتاب « بنية الشعر الحديث : من بودلير حتى عصرنا الحاضر » ، وهو الكتاب الذى ترجمه الدكتور عبد الغفار المترجم

واذا كنت قد وصفت موقف فريدريش بالفوضى فما ذلك الا لأن المياه قد اسنت على مر السنوات القليلة الماضية ، حتى اننا الآن لا نكاد نجد احدا يشكك فى شرعية دراسة الأدب من وجهة نظر لغوية — أى بنائية بالطبع ، وهى — اى البنائية — تشكل عند هذا العالم باللغات الرومانية طرفا يسيرا من اتجاه(٦) الحداثة . كما أن علماء اللغة لا يأنفون من الاعتراف علنا بأن دراساتهم حول الادب بعيدة عن ان تستنفد كل امكانيات الدرس ، كما تأكد ذلك منذ عشر سنوات تقريبا(٧) .

وقد كتب أحد الباحثين البلجيكيين عام ١٩٦٨ (وهو ممن نشروا أفكار تشومسكى فى أوربا ، واسمه نيكولاس رويت (Nicolas Ruwet يقول : « ان وضع علم اللغة بالنسبة للشعر وللدراسات الأدبية عامة لا يمكن أن يكون اكثر من كونه نظاما مساعدا . ودوره يشبه كثيرا دور علم الصوتيات بالنسبة لعلم اللغة نفسه »(٨) . وتبدو هذه خاتمة متواضعة ، ان لم تكن واضحة جدا ، ولكن من المريح ان نراها طافية بعد العاصفة الصغيرة التى اثارها هذا الموضوع . ولا شك أن أى اضطراب لا يمضى بدون جدوى ، ومن ثم فان هذه العاصفة تركت آثارا تستحق التقدير . وبهذا فان دراسة اللغة الأدبية أخذت حقها ، وذلك بأن أصبحت موضوعية ومستقلة ، بمعنى انها غدت تقدم وصفا مستقلا لبعض الحدسيات الأدبية المسبقة ، ولم يعد هدفها الأوحد هو تأكيد هذه الحدسيات ، وانما نجد ، على العكس من ذلك ، أن هذا الوصف يمكن أن يثير عدة ملاحظات ادبية لا يمكن التوصل اليها بمجرد الحدس. وقد حدث ثراء فى تكنيك دراسة النصوص المحددة بالنظريات الصارمة لعلم اللغة ، كما أن معرفة اللغة الشعرية ، بمعناها الدقيق ، قد شهد عملية تقدم كبيرة لدرجة أنه ولد فرع جديد من فروع علم اللغة وهو « البويطيقا » la poetica ، او ان شئت فقل انه ولد مرة اخرى .

ان تطلع علماء اللغة نحو ان تكون عمليات الوصف موضوعية ومستقلة يتضمن جانبا قويا من اللوم تجاه أنماط اخرى من الدراسات السابقة التى لم تكن تلتزم بهذه الشروط ، وبالتحديد اتجاه « النقد الجديد » فى امريكا ، و « النقد التطبيقى » ذى الأصول الانجليزية ، وبصورة خاصة اتجاه "Stilforschung" السائد فى القارة الأوربية ، وهو اتجاه ذو أساس مثالى ، وأبرز ممثليه أو ضحاياه فى الولايات المتحدة هو ليو اسبتزر leo spitzer . ولأن هذا التوجه فى العمل هو الذى قام بدفع أفضل الأنشطة النقدية الاسبانية فى السنوات الأخيرة فانه ليجدر بنا أن نلفت النظر الى الهجمات المنظمة التى توجه اليه — ليس فقط فى الولايات المتحدة — والتى تخلو من منطق العقل لانها

جزئية وتنبع فى بعض الأحيان من مجـــرد الجهل بالشىء . وخلال مؤتمر انديانا لم يشر أحـــد الى اسبتزر الا لكى ينســـب اليه بعض النقائص ، وكما لاحظ ويلك عنـــدما قام بتلخيص ما جرى فى المؤتمر ، فانه لم تـــرد خلاله (أى المؤتمر) ولو مرة واحدة اسماء اريش أورباخ Erich Auerbach ولا الاخـــــوان الونصو Alonso ولا دى روبرت De Robertis ولا جيانفرانكو كونتينى Gianfranco Contini . وانما اعلن فى المؤتمر « أن أعضاء المدرسة التى تحمل اسم المثالية الجديدة (التى تمضى فى اتجـــاه كروتشه وفوسلر واسبتزر) لم يساهموا بطريقة قيمة فى اكتشاف الأسلوب ، بسبب افتقارهم للاهتمام المبرمج بالمفاهيم النظرية وبالمناهج الدقيقة » . وفى عام ١٩٦٤ نشر روبرت هيل دراسته حـــول « المثالية فى اللغويات الرومانثية » بهدف الابانة عن تخلف هذه بجناية تلك . وقد ذكر احد كتاب الأعمدة فى تعليقه على هذا الكتاب انه نظـــرا لقلة ثقـــة الكثيرين من قراء الكتاب فى المثالية فانه ســـوف يبدو لهم وكأنه مجـــــرد تشهير بشخص مغربى ميت .

ان انتقاص هذا الاتجـــاه ، فى فرعيه اللغوى والأدبى ، حلقـــــة اخرى من حلقـــات التواصل التى تشكل تاريخ كل العلوم . ولم يكن حماس المثاليين أقل من ذلك عندما نهضوا ضد الوضعية المدرســـية فى نهاياتها ، ومع ذلك فاننا مازلنـــا نفيد حتى اليـــوم بشـــكل كبير من هذه الوضعية . ولا شك أن عمليـــات النقض فى العلوم يدخل فيهـــــا عنصر لاعقلانى فى بعض الأحيان ، حيث انه عادة ما تدخل فيهـــا أسباب شخصية انتقالية ، وقد تتساوى كثيرا مع الأســـباب العلمية . ومن جهة اخرى فان علم اللغـــة الأمريكى قد عانى خـــلال السنوات الثلاثين الأخـــيرة مما يمكن أن نسميه « شخصانية أوذاتية المناهج » وهـــو أمر بدأ يلقى ادانة حاليا . وقـــد اتهم أحد أتبـــاع تشومسكى وهو بول م . بوستال فى مراجعته لمجموع الاتجاه اللاذهنى الذى أخذ على انه افتراض لعـــلم اللغة ، اتهم المدارس التى تبنته لا بهـــدف تقـــديم تفسيرات للعمليـــات اللغوية وانما بنـــاء على آراء اسطورية مسبقة ، بأنهـــا تؤثر دقة المنهج على ملاحظة الظاهرة المدروسة . ويؤكد بوستال انهم بذلك يتصـــورون انهم يضفون على علم اللغـــة صفات العلم ، وهذه الصفات لا تتأتى ، كما هو واضـــح ، من مجـــرد أن تكون المناهج متجانسة وغير مرنة ، وانما تأتى نتيجـــة القـــاء ضوء جديد لفهم المـــادة التى يســـتهدفها . وهذا الكلام يبدو مريحـــا وغير قابل للنقاش لأنه صادر من عالم لغـــوى دقيق مثل بوستال . والنتيجة التى يتوصل اليها ، وهى نتيجـــة مقبولة ، تقـــدم فائدة لا شك فيها بخصوص أهمية الاتجـــاه المثالى بالنســـبة للدراسات اللغوية والأدبية . وهل نستطيع أن ننكر تجديده الكبير فى معرفة

الأدب واللغة والتعبير عند عدد من كبار الكتاب ؟ ثم الا ينزع نقساده نحو ادانة تطبيق منهج آخر مختلف ويتهمونه بالافتقار(٩) الى المنهج ؟ ومن يريد ان يتحقق الى اى مدى من اللاكفاية (النقص) يمكن أن يصل اليسه هذا الاتجساه الشخصى الميثولوجى ما عليه الا أن يلاحظ الشروط الاستنباطية المسبقة التى يستخدمها ميشيل رفاتير Michael Rifaterre لكى يفند اى تغيير اسلوبى فى اى نص . وبهذا فان النشساط العلمى يصسبح ، بمرور الزمن ، متعدد النغمات بالرغم من أن من تدربوا عليسه ربما أصروا على كونهم متفردين . ومن الواضسح تماما أن « المثالية الجديدة » ليست من الصيغ الحالية ، ولكن يجب علينا دائما ان نتجنب الاعتقاد بأن الكلمة الأخيرة هى الكلمة النهائية . ان عودة « الذهنية » بعد أن بدا وكأنهسا أصبحت خسارج دائرة عسلم اللغة ، والاهتمسام مرة اخسرى بالكلمة(١٠) (Performance) وهو الاسم الجديد الذى اصبح يطلسق على la parole ، والعودة الى مشكلة العسالميين فى اللغسسة ، والاهتمام بالبنيات العميقة التى عبر عنهسا بطريقة منهجية علم النحسو السابق على البنائية ، ونشأة علم اللغة النفسى ، فضلا عن ظواهر اخرى كثيرة تمثل عودة او تعسديل كما نلاحظ هذه الأيام ، كل هذا يجب أن يرفع راية الحذر لهسؤلاء الذين يلجسأون الى مصادرة كل ما يخالف اتجاههم حتى يضفوا على انفسهم قيمسة كبيرة . صحيح أن اى عودة لا تتسم الا باستيعاب ما يقسابلها فى الطريسق من تجارب ، وأن العودة للمثالية على النحو الذى سادت به فى اوربا ليس جائزا . ولكن يمكن ان ننتظسر حدوث ائتلاف خلاق — وهسو ما يحسدث بالفعل — بين الاتجسساه الموضوعى اللغوى الشديد الدقة وبين تفسيره النقدى الأدبى ، وهى مهمة لو استبعدنا منها الدقة الشديدة (الصرامة) نجد انهسا كانت من اصول اتجساه Stilforschung .

هوامش :

(١) ضع فى اعتبارك التحفظات التى يثيرها هذا الرأى عند عالم لغسسوى صاحب صرامة وفطنة مثل ج. مونين G. Mounin

(٢) انظر ، على سبيل المثال ، المطابقات التى اشسسار اليهسا و.س هاندريك W C. Hendricks بين منهج هاريس والمنهج الذى عرضه س.ر. ليفين S. R. levin (١٩٦٢) .

(٣) وسأضرب مثالا واحسدا على ذلك : ان س . استنكوبس S Stankiewicz وهو من أصل بولنسدى ، ويعيش فى الولايسات المتحدة منذ عام ١٩٥٠) فى كلمتسسه أمام مؤتمر انديانا Jndiana عام ١٩٦٠ كان ينتقد الاسلوبية المأخوذة من .

كروتشه الانهـا لـم تعرف كيف تميز بين مشـاكل الاسلوب الادبى المتعلقـة باسـتخدام اشـكال وتركيبات لغـوية متساوقة تقـوم بمهام مختلفة فى عملية الاتصال (الرفيـع ، والاسرى ، والعاطفى ، والظاهر ، والبطىء ، والتقنى ، والمهنى ... الخ) . وعنـدى فقط ملخص لهـذه الكلمة التى نشرت ضمن محـاضر المؤتمر المذكـور تحت عنـوان « اللغة التعبيرية » "Expressive honguage" (سيبيوك ١٩٦٠) ، لكن اللوم الذى ورد فى بدايتهـا غير عادل : ذلك أن الباحثين فى ذلك الاتجـاه كانوا يميزون جيدا ، وبطريقة منهجية ، بين علم أسلوب اللغة الادبية ، الذى كانوا يفضلون تطبيقه ، وبين علم أسلوب اللغة الشائعة الذى كان مجالا محددا عند س بالى Ch. Bally فى اعماله الاساسية خـلال السنوات الاولى من هذا القرن ، وكان من الواجب على استنكويس أن يشير اليه مهما بلغت درجـة تلخيص العمل المقـدم للمؤتمر . ونحن نسجل هنا ، بشكل عار ، ان اسم عالم اللغة السويسرى المذكـور (بالى) لم يذكر حتى ولو مـرة واحـدة فى ذلك المؤتمر .

(٤) نشرت محـاضر هذا المؤتمر عام ١٩٦٩ تحت عنوان « علم اللغة والادب »

(٥) ان التحديدات التى يمنحها سابورتا تبـدو غير كافية فيما يتصـل بعمليـة التطبيق الخلاق للمناهج اللغوية فى دراسة الادب ، وإلى هذا يشير وينبه ويلك بسخرية واضـحة .

(٦) ان وجهة النظر البنائية التى تبناها علم اللغـة خـلال النصف قرن الاخـير تبدو لا نحيد عنهـا ، بمعنى أنه لم يعد من الممكن أن ننظـر الى اللغـة على أنهـا مجموعة من الانسقة المتصلة فيما بينها ، لدرجـة أن العنـاصر المعزولة تخلو من المعنى خـارج العلاقات التى تقـوم فيما بينها . ولكن هـذا لا يفسح المكن لنمـوذج علمى واحد ، وذلك لان علم اللغويات البنائى يشير الى مجموعة من النماذج المختلفـة التى تم تقديمها ، والتى لقيت اعتراضـات من لدن كثير من اللغويين المعاصرين . انظـر عرضـا طيبا لهذه المسألة فى كتابات جان ديبوا Jean Dubois

(٧) وكمثال لذلك ننقل هذه الفقرة التى كتبها العالم و. استنكويتش E. stonkiewicz عام ١٩٥٨ ، يقول : « ان مشـكلات اللغـة الشعرية معقدة ، وتبدو متصلة بعدد معين من الانساق . فعـالم الاجتماع ، والفيلسوف ، وعالم اللغـة ، وعـالم النفس ، والمؤرخ والمتخصصون الآخرون يشتركون جميعا فى الاهتمام بفن الكلمة . ولعله من باب الادعاء أن يؤكد عالم اللغة من جانبه انه أكثر جميـع هؤلاء أهليـة لحل هذه المسألة وأكثرهم كفاءة لاكتشاف جوهر اللغـة الشعرية ، ومع ذلك فان دراسة فن التعبير متصـلة بدراسة اللغة ويجب أن تقوم على أساسها ، وهذه الدراسة تشـكل النسق الخاص بعـالم اللغـة .

(٨) وقد أدلى بعض الباحثين الانجليز أيضـا بمثل هـذه التأكيدات . يقـول فولر Fowler (عام ١٩٧١) : ان التحليل اللغـوى ، مـع أنـه أساسى ، لا يمثل الا جزءا من النقد » . وقال سبنسر وجريجورى عـام ١٩٦٤ : « ان قيمـة مساهمة عالم اللغة تكمن فى أنهـا تستطيع أن تقـدم تفسيرات ظاهرة وكاملة حـول لغـة نص ما أو عدة نصـوص . وبهـذا فانهـا يمكن أن تكمل ، على الاقـل ، بعض

التفسيرات الحدسية للناقد الادبى » . أما الامريكى ريتشارد أوهمان ، من أصحاب اتجاه النحو التوليدى ، فقد أكد عام ١٩٦٤ « أن ثمة تحولا من الوصف الشكلى للاساليب الى التفسير النقدى والسيمانتى (القائم على علم المعانى) » وهذا هو الهدف الاخير لعلم الاسلوب . ونحن نؤكد : لاشىء من هذا يعتبر جديداً ، ولكنه أصبح ذا معنى بعد محاولة مواجهة الاشكالات الادبية المتخصصة بمناهج لغوية بحتة .

(٩) انظر دفاعا عن الحدس كمصدر للمعرفة وعن Stil Forschung في كتاب رينيه ويلك ص ٤١٩ .

(١٠) هذه الكلمة فى قاموس مصطلحات تشومسكى تتعارض مع كلمة «أهلية» Competence التى لا تتفق بدقة مع كلمة la langue عند سوسير . وان كانت تشترك معها فى أنها تعين المعرفة التى يملكها المتحدث والسامع عن لغته ، ولكن تشومسكى لا يفهمها على انها مجموعة من العناصر ، ولا يتفق مع سوسير فى الاهتمام بأنساق العناصر أكثر من اهتمامه بأنساق القواعد التى شكلت مركز اهتمام علم القواعد التقليدى وعلم اللغة العام عند هومبولد Humboldt

دراسة العدد

علاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى

« زمكانيـــة باختين »

د . امينة رشـــيد

قد اشتهر « باختين » فى خضام المعركة الأدبية التى عارضت بين المـــاركسيين ومن ســـميوا « بالشـــكليين » فيما بعد ، منـــذ بدايات العشرينات فى الاتحاد السوفيتى ، حينمـــا حاول « باختين » استخراج المفيد من انجازات « الشكليين » كى يثرى به المنهج الماركسى فى الدراسة الادبية ، القائم على ربط الأعمال الفنيـــة والادبية بظروفها الاجتماعيـــة والاقتصادية . ثم « نسى » « باختين » مع من تجاهلتهم الســـــيطرة الســـتالينية على النقـــــد الأدبى وانتشار المـــاركسية الدارجـــــة « البيلخانوفية » . وبعد اختفاء طويل ، ظهر من جديد ، فى بلده اولا ، ثم ترجم بالفرنسية والانجليزية . وتزداد مكانته الآن فى العالم اجمع ، بعد الفشل الجزئى للمنهج البنائى ، الناتج عن عجزه فى الفهم الشـــامل للانتاج الأدبى ، رغم اسهامه المؤكد فى دراسة كثير من تقنيات الأعمـــال الأدبية وتطويره لمنهج الدراسة نفسها . أما الآن فيدرس فكر « باختين » فى كثير من الجامعات ، الفرنسية والمغربية ، على سبيل المثال ، وقـــد انشأ معهـــدا للدراسات الباختينية فى كندا ، يصـــدر مجلة تحت اسم « مجلة الدراســـات الباختينية » . وبدأت تظهر فى العالم العربى بعض الترجمات بالعربية « لباختين » : لجمال شهيد فى ســـوريا ولمحمد برادة فى المغرب ، مثلا(١) .

ولكن رغم هـــذا الانتشار السريع فما زال بعض الغموض فى فهم فكر « باختين » وكتاباته . ولا يســـاعد الناقد نفسه على ازالة هـــذا الغموض . فتظهر التناقضـــات فى أهم أعماله ، كمـــا تتداخل التيارات

الفكرية ـ الماركسية ، الرومانسية الألمانية ، التنوير الفرنسي والألماني ، وحتى الظاهرتية (الفينومينولوجيا) والفرويدية ـ لتبهرنا أحيانا ، وتتركنا دون جواب لأهم الأسئلة في أحيان أخرى . حتى يصل « تودوروف » ، وهو من أهم نقاد وقراء « باختين » بالروسية ، ومن أبرز مترجميه بالفرنسية ، الى أن « باختين » قد تخلى عن التخصص في النقد الأدبي كي يدرس فقط علاقة الأدب بالثقافة العامة ، اي يركز على دراسة الأدب كنظام دلالي مرتبط بأنظمة دلالية أخرى(٣) .

وقد استثنى « تودوروف » من هذا « التخلي » المزعوم مجالين اعتقد أن « باختين » قد استفاض البحث فيها :

١ ـ « حوارية » الأعمال الأدبية والروائية منها أساسا ، أي علاقة المتكلمين بعضهم ببعض ، علاقة الراوي بالشخصيات ، وعلاقاتهم جميعا بمستقبلي الأعمال ، (في الماضي والحاضر والمستقبل) . وهذه النقطة قد اثرت الدراسات اللغوية .

٢ ـ « زمكانية » هذه الأعمال ، اى تنظيم العالم الروائي عبر بناء الزمان والمكان وتلازمهما . « فالزمكانية » ترجمة لكلمة أدخلها « باختين » في الدراسة الأدبية وهي كلمة « كرونوتوب » التي كانت مستعملة في الرياضيات وتعبر عن العلاقة الضرورية بين المكان والزمان (من اليونانية : « كرونوس » أي « الزمان » . وتوبوس » أي المكان) .

وبما أن هذا المفهوم من أهم المفاهيم التي تساعد على فهم الأعمال الأدبية ، وفي محاولة توضيح لمعالمه التي مازال يسيطر عليها بعض الصعوبة ، حاولت أن أفهم « زمكانية » « باختين » عبر متابعتها في أهم أعماله التي ظهرت فيها ، وفي جميع أطرها وسياقاتها ، كي أستطيع أن أبلور دلالة اللفظ في مفهومه وفي امتداداته ، واستخرج من ذلك مدى امكانية استعماله في تحليل الأعمال الأدبية . ووصلت فعلا الى بعض النتائج التي أقدمها هنا لقارىء السطور التالية .

توجد « الزمكانية » منذ بداية انتاج « باختين » « النقدي في نص كتبه فيما بين ١٩٢٢ و ١٩٢٤ وعرف تحت عنوان : **النص والبطل في الأداء الجمالي** . تظهر هنا علاقة الزمان بالمكان بشكل غير مباشر ، عبر بناء مفهوم البطل الروائي . فالبطل ، أي الشخصية الروائية ، ذو بعدين ، حسب « باختين » ، أحدهما مكاني ، أي جسد الشخصية ، هذا الجسد الذي يراه في المرآة ويعكسه نظر الآخرين له ، والآخر

زمانى ، وهو مكون من « روح » الشخصية الروائية ، أى شمولها منذ نشأتها حتى موتها[٢] .

ومع ذلك لم يتحدد المفهوم عند « باختين » قبل الثلاثينات فقام « باختين » فى هذا الحين بدراسة « لجوته » ، لم تصل لنا ، وبدراسته الشهيرة عن « رابليه » ، التى أظهر فيها « زمكانية » انسان النهضة الجديد ، التى فصلت بينه وبين انسان العصور الوسطى الفرنسية . وقد تبلور المفهوم أخيرا — وليس آخرا — فى أهم أعمال « باختين » النقدية،وهى دراسة طويلة عن «أشكال الزمان و «الزمكانية»فى الرواية» تحتوى نحو ١٥٠ صفحة من كتابه عن **جماليات الرواية ونظريتها** . فهذه الدراسة مكونة حسب تعبير « باختين » من « مقالات فى نظرية الأدب التاريخية » . ونقرأ أخيرا ملاحظات نهائية لباختين من علاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى فى الجزء الثالث لدراسته عن **رواية التعليم ودلالتها فى تاريخ الواقعية** تحت عنوان « الزمان والمكان » ، وتوجد هذه الدراسة الأخيرة فى **جماليات الابداع الكلامى** ، التى صدرت ترجمتها بالفرنسية فى ١٩٨٤ .

ماذا نستطيع أن نستنتجه من قراءة هذه الدراسات فى مفهوم « باختين » لعلاقة الزمان بالمكان فى العمل الأدبى ، وهذا يعنى الناقد بادخاله لكلمة « الزمكانية » فى الدراسة الأدبية ، الذى لا يقل قبحها الصوتى بالعربية عن غلاظتها بالفرنسية : « كرونوتوب » ؟!

تعطينا القراءة الأولى شعورا بالفوضى والثراء فى آن واحد . فنجد التعريفات المتعددة ، المختلفة المستويات ، « للزمكانية » . فمنها التعريف المنهجى الخاص بالدراسة الأدبية ومنها التصوير لبعض المواضيع و « الموتيفات » المقتبسة من الأعمال الأدبية ذاتها ، ومنها أخيرا المبادىء المنظمة للعمل الأدبى . تندمج الأمثلة الكثيرة المأخوذة من الأدب العالمى — وكان « باختين » قارءا مفترسا للأعمال — مع اعتبارات نظرية تعكس ثقافة الناقد الواسعة والمتنوعة . يتعاون التأريخ مع التحليل التجريبى والمبادىء النظرية ، فناقدا هذه أحيانا ، مغايرا للنظرية فى سياقات أخرى . واستطعنا مع ذلك عبر التعميق فى القراءة الثانية ثم الثالثة ، أن نحصر الخطوط الأساسية للسياقات الثلاث التى أشرنا اليها :

١ — « الزمكانية » مفهوم فلسفى استعاره « باختين » من العلوم الرياضية .

٢ ـ « الزمكانية » تصـــوير لبعض المواضيع و « الموتيفـــات » الأساسية التى يظهرها الأدب فى تاريخـــه الطـــويل منذ العصـــور اليونانية حتى الرواية الأوروبية الحديثة .

٣ ـ « الزمكانية » مبدأ أساسى لتنظيم العمل الأدبى تبلور مع تطور الوعى بالزمن التاريخى الذى ظهر فى عصر النهضة ونضـــج فى القـــرن الثامن عشر (أى عصر « التنوير ») لينعكس فى الأعمال الأدبية الحديثة منذ أواخر القرن الثامن عشر .

فهل هنـــاك علاقة بين هذه الاستعمالات الثلاث لمفهوم «الزمكانية» ؟ وكيف نستطيع أن نستعمله ونثريه عبر دراساتنا لبنيته ، ونساهم هكذا فى بلورة وانضاج النظـــرية الأدبية نفسها ، التى مازالت فى طـــور التكوين ؟

١ ـ المفهـــوم الفلسفى « للزمكانية » :

تتضمن « الزمكانية » عند « باختين » جزءا فلسفيا بحتا ، وقـــد استعار اللفظ من أصـــوله العلمية والفلسفية ، وجزءا خاصا بالعمـــل الأدبى ، ينبغى منذ البداية أن نوضح العلاقة بينهما .

(أ) يقـــول « باختين » : « ســـوف نطلق تســـمية « الزمكانية » (الكرونوتوب) على ما نستطيع أن نترجمه حرفيا و « زمكان ـ مكان » ، وهو الربط الأساسى بين العلاقات « الزمكانية » كما استوعبها الأدب»(٤).

صرح « باختين » بأنه قد استعار المفهوم من لغة الرياضيات أوبمعنى ادق من نظـــرية « أينشتاين » للنسبية . وسوف يضيف فيما بعد الى هذا الأصل العلمى أصلا فلسفيا للمفهوم وجده فى كتاب « كانت » عن «الجماليات الفـــوقية » Eshetique transcendeutole ، فى احـــدى الأجزاء الأساسية **لنقد العقل الصافى** : « فالزمان والمكان تعتبر مقـــولات أساسية من اجـــل اية معرفة للواقـــع بداءة من الادراكات والتصورات الأولية »(٥) ، ويقبـــل « باختين » هذا المبدأ « الكانتى » رغم أنه يرفض لفظ « فوقى » فى العبارة. فعلى « الزمكانية » أن تمكن الادراك بأشـــكال الواقع الحقيقية وليس فقط فى مستوآها الفوقى .

ويضيف هنا الى المصـــدر « الكانتى » التراث المـــاركسى فى فهـــم العلاقة بين العقل المدرك والواقـــع . وسوف يدمج فيما بعد الى هذين التيارين تيـــار الرومانسية الألمـــانية كما مثله « لسنج » وسوف يستعير

من الرومانسية الالمـانية مفهوم الحركة فى العلاقة « الزمكانية » كما سيتبين لنـا . يتداخل اذن فى وصف باختين لعلاقة الزمان بالمـكان ثلاث تبارات فلسـفية :

* التيار « التنويرى » الذى يتمثل فى امتداد « كسيرر » « لكانت » على اساس علم « نيوتن » الذى اكتشـف قوانين الجاذبية .

* تيار الرومانسية الالمـانية تحت تأثير « لسنج » .

* التيـار المـاركسى الذى لا يفصل بين المكان والزمان فى العمـل الأدبى ، كما انه يربط « زمكانية » العمل الأدبى «بالزمكانية» الموجودة فى العالم خارج العمل .

ودمج التنـارات الثلاث يشـكل خصوصية فكر « باختين » النقدى ويفسر ربطه بين الأصول الفلسفية وفهم العمل الأدبى .

(ب) هكذا ينقلنا « باختين » من الجزء الاول لتعريفه الى الجـزء الثانى ، أى الى المعنى الأدبى « للزمكانية » . وهنا تبدأ الصـعوبة لأن « باختين » لا يخفى ازدواجية دلالة « الزمكانية » فى العمـل الأدبى عنـدما يقـول :

« المصطلح خاص بالرياضيات ، ادخل وادمج على أساس نظـرية اينشتاين للنسبية . ولكن المعنى الخاص الذى اكتسبه (فى الأدب) لا يهمنا الكثير . سـوف ندخله فى تاريخ الأدب بالتقريب (وليس على الاطلاق) أى مجازيا »(٦) .

ويؤدى هذا الاستعمال « المجازى » الى ثلاث فرضيات سيعتبرها « باختين » مبادىء أولية للدراسة الأدبية .

* « للزمكانية » أهمية أساسية فى دراسة الأنواع الأدبية .

* تساهم « الزمكانية » فى تحليل صورة الانسان ، أى الشخصية فى الأدب ، فالبطل الروائى « زمكانيا » فى الأساس .

* « الزمكانية » مقـولة أساسية للشكل والمضمون .

ورغم اقرار « باختين » « بمجازية » مفهومه ، نستطيع ان نستخرج منذ البداية ثلاث مبادىء ثابتة للدراسة سـوف نجدها فى كل أعمـال

« باختين » ، وتعتبر المعالم الأساسية « لزمكانيته » رغم الأصول المختلفة لتكوين رؤية الناقد :

١ — لا يجوز الفصل بين الزمان والمكان .

٢ — أولوية الزمان فى هذه العلاقة ، ويظهر الزمن كالمبدأ السائد للعمل الأدبى . وهنا يثبت « باختين » مبدأين :

* الربط بين « زمكانية » العمل الأدبى و « زمكانية » العالم الخارجى المحيط به .

* أهمية القرن الثامن عشر الذى اكتشف الزمان التاريخى الواقعى الذى نجده فى أعمال « جوته » .

٣ — علاقة الزمان بالمكان علاقة جدلية . فازمان يساوى الحركة منذ « باختين » ، حسب تعريف « أرسطو » . وسوف يؤلف بين هذا المفهوم التقليدى ونظرية « لسنج » للحركة ، ثم بينه وبين الجدلية الماركسية .

فكانت لدى «جوته» ، مثلا ، قدرة خارقة فى «قراءة الزمان فى المكان» و « ملء الفراغ بشكل شمولية فى حالة تكوين ، أو فى حادث ، وليس فى شكل خلفية غير متحركة أو شىء معط ومكون »(٧) .

قد لخصنا الملامح الأساسية للتعريف بجذوره العلمية والفلسفية . ولكن مساهمة « باختين » الأساسية هى فى اكتشاف دور « الزمكانية » فى التعرف الملموس على « معطيات الجنس الروائى »(٨) ، لأن اكتشاف ثراء الابداع الفنى يعرف بالزمن التاريخى ، حسب قول « باختين » ، أكثر مما يفعله الفكر الفلسفى(٩) . ودراسة « باختين » عن **أشكال الزمان و « الزمكانية » فى الرواية** هى محاولة فهم الانتقال من « الثمار الكلى للحياة » letankdeleise الى الرواية الحقيقية ، عبر تاريخ الأشكال الروائية منذ العصر اليونانى حتى الرواية الحديثة .

٢ — التصوير الأدبى « للزمكانية » كمضمون للأعمال الأدبية :

يكرث « باختين » ٩ اجزاء من **أشكال الزمان و « الزمكانية » فى الرواية** (ص ٢٣٩ — ٢٨٣) للتطور التاريخى « للزمكانية » ، منذ الرواية اليونانية القديمة حتى رواية الغزل فى القرن الثامن عشر . فتتجزأ الدراسة كالتالى :

١ ــ الرواية اليونانية (القديمة) .

٢ ــ « أبو ليه » و « بترون » (المؤلفان اللاتينيان) .

٣ ــ سيرة الحياة والسيرة الذاتية (القديمتان) .

٤ ــ « الزمكانية » الفولكلورية « والاستبدال » التاريخى .

٥ ــ الرواية الفاروسية (فى العصور الوسطى) .

٦ ــ وظائف « النصاب » و « المهرج » و « الأبلة » فى الرواية (فكاهة العصور الوسطى) .

٧ ــ « زمكانية » « رابليه » .

٨ ــ الأساس الشعبى « الزمكانية » « رابليه » .

٩ ــ « زمكانية » رواية الغزل فى القرن الثامن عشر .

اما فى « المكان والزمان » ، وهو الجزء الثالث لرواية التعلم فى **جماليات الإبداع الكلامى** (ص ٢٣٢ ــ ٢٦١) ، كما فى « الملاحظات الختامية » **لجماليات الرواية ونظريتها** (ص ٣٨٤ ــ ٣٩٨) يظهر الفكر التركيبى « لباختين » الذى وصل اليه بعد تحليله التاريخى الطويل « للزمكانية » .

يقدم « باختين » ، من خلال تحليله التاريخى « للزمكانية » ، ما سماه « بالزمكانيات » النموذجية الثابتة التى تكون الأعمال الأدبية فى تطورها ــ فنجد ضمن هذه « الزمكانيات » « اللقاء » ، « الطريق » ، « القصر » ، الخ ... فى الآداب القديمة ، « حجرة الجلوس » (الصالون) ، « المنزل » ، « المدينة الصغيرة » ، « عتبة المنزل » ، الخ ... فى الروايات الحديثة . ويعطى « باختين » وصفا شيقا لهذه « الزمكانيات » دارسا دلالاتها ، وايحاءاتها المختلفة حتى قيمها التأثيرية والمجازية والرمزية .

فيعتبر « اللقاء » « زمكانية » اساسية بفضل ما يتضمنه من توحد فى تحديد المكان والزمان معا ، مع أولوية الزمان وتكثيف القيمة الانفعالية فيه . اما « الطريق » فهو تصور شائع فى الأدب ، حرفيا (كما فى رواية « ابيكارسك » ، « دون كيشوت » ، الخ) ومجازيا بفضل استعاراته الدارجة ، مثل « طريق الحياة » ، « طريق جديد » ، الخ . فموتيفا « الطريق » أساسية فى الأدب القديم الذى ترتبط فيه صدف اللقاء بالحادث الروائى وتشكل القصص المختلفة فى اطار الحبكة الأساسية

الواحدة ، ونجدها حتى القرن التاسع عشر فى رواية « النفوس الميتة » « لجوجول » . أما « القصر » فهو أيضا من « الزمكانيات » الشائعة ، بداية بقصر العصور الوسطى فى روايات الفاروسية حتى قصر الرواية التاريخية فى نهايات القرن الثامن عشر ، وفيما بعد ، الذى يخالطه الزمان بشكل اكثر الفة . وفى الرواية الحديثة ، نجد « حجرة انجلوس » الذى يتمركز فيها التقاء الزمان بالمكان فى رواية القرن التاسع عشر حيث يتمثل فيها طموحات العصر وسيادة المال ، عند « بلزاك » مثلا ، وهذا يختلف عن صدف «الطريق» اللازمانية فى الآداب القديمة . وفى «المدينة الصغيرة » ، تظهر وتسود الحياة العادية ، اليومية ، الذى لا يحدث فيها شىء ، عند « فلوبير » مثلا ، الا التكرار العادى الممل ، ونجدها كالمكان الأساسى فى الروايات الروسية عند « جوجول » ، « تورجينيف »، « تشيخوف » ، الخ . ويضيف « باختين » ملاحظات مثيرة حول « زمكانية » « عتبة البيت » التى تمثل ، حسب قوله ، زمن الأزمة والتحول فى الادب . وهنا تبدو أهمية السلالم ، والطرقات ، والدهاليز، فى روايات « دوستويفسكى » ، فى تمثيلها لزمن الازمة ، بينما تعبر ساحات « تولستوى » الواسعة عن الدوام .

وتمتد بين هذه « الزمكانيات » الكبيرة ، كما يقول « باختين » ، و « زمكانيات » أخرى صغيرة علاقات شتى ووظائف مختلفة ، ينبغى ان تدرس على حداها فى كل عمل من الأعمال الأدبية .

« فللزمكانية » « كموتيفا » الدلالات والوظائف التالية :

• تنظم العمل الأدبى ، « فالزمكانية » تعقد وتفك الحبكة الروائية .

• تعتبر خاصتها المرئية « مركز الملموسية التصويرية » للعمل و « تجسيد الرواية بأشملها » ، كما تدور الدلالات كلها حولها ، فهى لحمها ودمها .

• تربط الوصفى بالسردى فى حركتهما . وهنا يأخذ « باختين » مثله عند « لسنج » : يكتمل وصف جمال « هلانة » فى « الالياذة » ليس فى حد ذاته ، بل عبر تأثيره على شيوخ مدينة « ترويا » . تكشف اذن علاقة الزمان بالمكان عن الحركة فى الثبات (١٠) .

• وتربط أخيرا « الزمكانية » بين العمل الأدبى والواقع . . .

٣ ـ « الزمكانية » كمبدأ لتنظيم العمل الداخلى :

تمتلىء قيم الأدب والفن « بالزمكانيـــة » . « فالزمكانية » عنــد « باختين » مفهــوم شــامل فيقول : « يتشرب الفــن والأدب بالقيــم « الزمكانية » ، بدرجات وابعاد مختلفة . مكل « موتيفا » وكل عنصر متميز للعمل الفنى يتقدم كاحدى هذه القيم(١١) » . فليســت الزمكانية مركــزا « للملموسية التصويرية » للرواية فقط : ان كل مجاز أدبى ، والشكل الداخلى للألفاظ ، وكنز الصــور المجازية ، تمتلىء بالقيم الزمكانية . وتعتبر هــذه العناصر الأدبية العلامة الوسيطة التى تساهم فى نقــل الدلالات المكانية الأولية داخل العلاقات الزمانية . مما وصل « باختين » الى منهج اســاسى للدراســة الأدبيــة وهــو علم العــلامات ، اى « السيميوطيقا » . فقد قال « باختين » : فى زمكانية الفن الأدبى يحدث الاندماج بين الدلائل المكانية والزمانيــة فى كل معقول وملموس . هنــا يتكثف الزمان ويصبح دسما ، مرئيا للفن ، وينغمس فى حــركة الزمان وذات التاريخ »(١٢) . ويعتبر ايضا هذا المبدأ عند « باختين » معيــارا لتقييم العمل الأدبى : فيرى الناقد عند « بلزاك » طاقة خارقة فى اكتشاف واظهار الزمان فى المكان ، جعلت من رواياته احدى قمم « الزمكانية » .

ويشير « باختين » الى فلسفة « كسيرر » للأشكال الرمزية فيمــا يخص ضرورة تحليل انعكاس الزمان فى اللغة ، بينما يلجأ الى « لسنج » للاشادة بادخال الحركة فى الثبات مع تدخلا الزمان والمكان ، من ناحيته ، الوصفى والسردى ، من الناحية الأخرى ، وهذا يعنى تداخل المجــرد والملموس .

وتبدو هنا اهمية العلامة . فللعلامة (اللفظ ، شــكلا وايقاعا ، المجاز ، الخ ...) وظيفة اساسية تتمثل فى ربط الملموس بالمجــرد ، كما يفصل مفهوم العلامة بين « زمكانية » العمل الأدبى و « زمكانية » الرياضــيات . فمقولات الزمان والمكان لا توجد فى الدراســة الأدبية للمقياس كما فى علوم الرياضة والفيزياء ، بل لضمان الاتصال بين الدائرة « الزمكانية » والدائرة الدلالية . ويظهر مفهوم آخر اســاسى فى فكر « باختين » النقدى ، وهو عنصر « التقييم » . ويصــل فى النهاية الى أن ... « الحواس مهمــا كانت يجب أن تأخــذ على عاتقها التجربة « الزمكانية » ، أى الشكل العلامى ((sormes'emıotipue)) ، كى تصبح جزءا من تجربتنا (وهى بالاضافة الى ذلك اجتماعية)(١٣) .

ويميز « باختين » الزمان فى داخل العلاقة الزمكانية . فهو الذى يعطى المكان دلالته الأساسية . ولكنه ايضا مبدأ جوهريا لتنظيم العمــل

الفنى والأدبى(١٤) . فالزمان اذن يدور دورا فعالا على مستويى الشكل والمضمون ، كما أنه يشكل النوع الأدبى ، ملامح البطل ، علاقة السرد بالوصف فى العمل الأدبى . فالقرن الثامن عشر هو الذى ترك لنا هذه الانجازات المهمة فى اكتشافه للزمان كسمة للمضمون ، ولكن ايضا كمبدأ للبناء والتنظيم . ويبدو ذلك فى الرواية ــ الغزل لهذا العصر (« تمش » ، « جستر » ، وغيرهم من الروائين) . ومصدر اكتشاف الزمان يوجد فى تعرف « نيوتن » على قوانين الجاذبية العالمية التى عمقت رؤية الانسان للواقع ، واثرت فى الأدب تأثيرا مباشرا(١٥) . وربما قد تأثر « باختين » هنا بكتابات « كسيرر » فى جماليات عصر التنوير .

وادراك الزمان كالمبدأ الأساسى « للزمكانية » يشكل الوعى بتاريخية الانجاز الفنى والأدبى . فلا يكتمل العمل الفنى والأدبى ، حسب باختين ، الا باكتشاف فاعلية الزمن وادخاله فى العمل . ولذلك اعتبر « باختين » أن « جوته » كان من أروع الكتاب (على عكس « روسو » ، رغم تعميق « روسو » للعلاقات الانسانية وعلاقات الانسان بالطبيعة فى رواياته « فروسو » لم يتعمق فى الوعى بالزمان) . فيقول « باختين » ان أعمال « جوته » الأدبية ذات « زمكانية استثنائية » : « كل شىء فى هذا العالم مكانى وزمانى ، كل شىء (فيه) زمكانية استثنائية »(١٦) .

فالشكل المرئى للرواية اساسيا ، ولا ينفصل بمجرى المعرفة لدى الكاتب ــ فلنظر الكاتب عمل ويجب ان يرتبط هذا العمل المرئى بالوعى بالحاضر والماضى والمستقبل ، لضمان الحركة فى علاقة الزمان بالمكان، والملموس بالمجرد ، والوصف بالسرد . فتتحول رقعة من المساحة الأرضية الى مكان تاريخى لحياة الانسان فمكان تاريخى للعالم(١٧) . « فروسو » ، على عكس « جوته » ، لم يتمكن من تحول الزمن الدائرى الى زمن تاريخى حقيقى .

والمثل الآخر العظيم الذى درسه « باختين » ، هو مثل كاتب النهضة الفرنسية الكبير ، « رابليه » (وكان « باختين » استاذا متخصصا فى الأدب الفرنسى ، ويعتبر كتابه فى فرنسا نفسها من أعظم ما كتب عن « رابليه » ، رغم أجيال من المتخصصين الفرنسيين الذين كتبوا عنه) . وقد ابتكر « رابليه » فى القرن السادس عشر « زمكانية » انسان النهضة الجديد ، وتصل هذه « الزمكانية » الطوبائية لدير « تيليما » ؛ هذا المكان المثالى لسعادة الانسان الحر المتمكن من قدراته وجميع طاقاته الانسانية ، الى « زمكانية » رمزية لوجود الانسان برمته ، الى زمان ومكان طوبائى ، بلا حدود ولا نهاية ، كأعظم رمز للرؤية « الانسانية » Humaniste للنهضة(١٨) .

خاتمة لا تختتم شيئا :

تعطي هكذا كتب « باختين » الكثير من الايعاءات الثمينة ، والملاحظات المثيرة ، مثل التي جمعناها في اطار « الزمكانية » ، التي لم تكتمل دائما وتشير الى طرق عديدة لم تستثمر بعد رغم وجودها الثرية .
وكان « باختين » نفسه يدرك هذا النقص ويتمنى استمرار جهوده فيما بعد ، واعيا بأن العلم لا يقف وأن اكتساب المعرفة عمل متواصل لتصحيح الخطأ وانجاز الصواب . ورأى هو الأول أن مفهومه « للزمكانية » غير كاف ، وكانت به الرغبة أن تتعمق فيه الدراسات المستقبلة للنقد الأدبي.
وقد انهى ملاحظاته في **أشكال الزمان « والزمكانية » في الرواية** بتصريح بالغ التواضع قائلا فيه أنه لم يفعل الا انه ربط الزمان بالمكان الذين كانا يدرسا منعزلين « دون قصد زمكاني مدبر » ، وعبر عن الأمل أن « تطور العلم الأدبي المستقبلي هو الوحيد الذي سوف يقرر بأهمية وفياضة هذا القصد »(١٩) .

ويبقى أن مثل هذا التواضع ليس في مكانه ، فانه مخل بانجاز « باختين » الحقيقي ، سواء عبر كتاباته ، سواء في تأثيره على النقد الأدبي المعاصر . فجدلية مفهوم « الزمكانية » قد أثرت وحدها في اكثر من مجال للدراسات الأدبية ، منها التعمق في فهم الأنواع الأدبية ومنها المبادىء الخاصة بنظرية الوصف المعاصرة وربط الوصف بالسرد في النص الأدبي عبر حركة الزمان في المكان . وتعتبر ملاحظات « باختين » في البطل الروائي عبر « زمكانيته » أساسا لدراسة البطل كما ينظر له حاليا . فيدرس البطل اليوم ليس فقط من خلال صفاته النفسية ووضعه الاجتماعي في القصة ، عاكسا حقائق العالم الخارجي حسب اجراءات المحاكاة ، بل كوحدة « علامية » للرواية تكون مركز الالتقاء بين نظام القيم أو ايديولوجية المؤلف وتسلسل الأحداث كما تتمحور حول الحبكة الروائية . فالبطل اذن أساس الربط بين الرأسي من القيم والاختيارات، والأفقي في التتابع الزمني للسرد .

وهنا يبرز مفهوم آخر « لباختين » ، أساسي في تنظيم العالم الفني والأدبي ، وهو مفهوم « القيمة » أو « التقييم » . قد رأينا كيف لا ينبغي أن تنفصل « الدائرة الزمكانية » عن « الدائرة القيمية » في العمل الأدبي . وكتابات أخرى « لباختين » تشير الى أهمية « التقييم » في العمل الأدبي مثل دراسته في « نظرية المنطوق » Theorie de l'euonce ومقاله في « الخطاب في الحياة وفي الشعر » (le discous dans le nie et dans le poesie) وقد أشار الناقد الفرنسي « فيليب هامون » الى أهمية هذا المفهوم والى تمكينه في تطوير الدراسة الأدبية ، حينما قال في كتابه

من **النص والأيديولوجية** « أن باختين » هـو بالتأكيد أول منظر بـدا فى اسـتكشاف نظـرية الأدب التى تسـتند الى المعيـارى والقيمى Poetique du normatif et de l'axiolorioce (٢٠) وكتاب **النص والأيديولوجية** ، الصـادر فى باريس فى ١٩٨٤ ، ينطلق من نقـد التيار الشكلى فى النقد الأدبى معاتبا اياه لتجاهله للنظام الرأسى القيمى للأعمال الأدبية كى يركز فقط على النظام الأفقى للنص . فالعمل الأدبى لا يفصل بين الرأس فى اختيارات القيم والأفقى فى تنظيم العمل وتشكيل عنـاصره .

ويتبين هكذا كيف ساهم ، ومازال يسـاهم ، انجاز « باختين » فى ملء فجوى أسـاسية فى الدراسة الأدبية . فالنقـد الأدبى المعاصر يكتشف اليوم ما كان « باختين » قد أشار اليه منذ العشرينيات من ثغرتين أساسيتين فى النقد « الشكلى » :

- غياب الفرضيات الفلسـفية .
- تركيز البحث فى ايضاح تقنيات العمل الأدبى مع اهمال التنظيم نفسه لهذا العمل الذى يعتبر الدراسة الحقيقية للشكل .

ولذلك وقع هـذا النقد فى الوضـعية والعجز عن الفهم الحى ، الحقيقى للعمل الأدبى . ويتسع الأمل اليوم ، أن تتقدم الدراسات الأدبية نحو ربط « الزمكانى » بالقيمى ، والحاق تفاصـيل اجراءات العمـل الأدبى ووحداته بالسياق والدلالات التى تعطى له المعنى والحياة .

(هوامش)

١ ــ قد ترجم جمال شهيد **الملحمة والرواية** «لباختين » ــ اما محمـد برادة فترجم جزءا من كتاب **جماليات الرواية ونظريتها** فى **فصول** . العدد الخاص عن « الأدب والأيديولوجيـة » ، ابريل / مايو / يونية ١٩٨٥ ، تحت عنوان « المتكلم فى الرواية » ، ص ١٠٤ ، بينما يقوم سيد البحراوى بترجمة نص « الخطاب فى الشعر وفى الحيـاة » ، وهو من أول كتابات الناقد فى الشعر واللغة بين المرسل والمتلقى والتقييم المشترك .

٢ ــ تودوروف ، **نقد النقـد** ، باريس ١٩٨٤ . ص ١٠١ .

٣ ــ انظر باختين : **جماليات الابداعى الـكلامى** ، المقالة الأفى فى « المؤلف والبطـل » .

وتودوروف ، **نقد النقـد** ، ص ٩٦ .

٤ — **جماليات الرواية ونظريتها** ، ص ٢٣٧ .

٥ — نفس المرجع ، ص ٢٢٨ .

٦ — نفس المرجع ، ص ٢٣٥ .

٧ — **جماليات الابداع الكلامى** ، ص ٢٣٢

٨ — **جماليات الرواية** ، ص ٢٣٨ .

٩ — **جماليات الابداع** ، ص ٢٣٤ .

١٠ — **جماليات الرواية** ، ص ٣٩٢ .

١١ — **نفس المرجع** ، ص ٣٨٤ .

١٢ — **نفس المرجع** ، ص ٢٣٧ .

١٣ — **نفس المرجع** ، ص ٣٩٨ .

١٤ — **جماليات الابداع** ، ص ٢٣٣ .

١٥ — **نفس المرجع** ، ص ٢٥١ .

١٦ — **نفس المرجع** ، ص ٢٤٩ .

١٧ — **نفس المرجع** ، ص ٢٤١ .

١٨ — الى جانب اجزاء الدراسات المذكورة الخاصة برابليه ، انظر كتاب باختين عن **رابليه والثقافة الشعبية لزمنه** .

١٩ — **جماليات الرواية** ، ص ٣٩٨ .

٢٠ — فيليب هامون : **النص والايديولوجية** ، ص ١٩ .

اما اهم اعمال باختين ظهر فيها مفهوم القيمة (والتقييم) اى « نظرية المنطوق » و « الخطاب فى الحياة وفى الشعر » ، توجد ترجمتها بالفرنسية فى : تودوروف : **ميخائيل باختين ، المبدأ الحوارى وكتابات دائرة باختين** ، باريس ١٩٨١ .

مسرحيـــة :

البيت في ميدان الجيزة

تأليف / محمـد الشربينى

المشـــهد الاول

صالة البيت ، بابان فى العمق يؤديان الى حجرتين ، بابان فى اليسار يؤدى احـدهما الى حجرة الأم ، والآخر الى المطبخ ودورة المياه ، باب الخروج فى اليمين ـــ البيت ذا دور واحد أرضى ولذلك فنحن نسمع جلبـة الميدان المطل عليه وكذلك اصوات المارة والعربات ورجال المرور . . الخ، اثاث بسيط مبعثر فى اركان الصالة لا ينم عن ثراء ، الأم حزينة مع ابنهـا وزوجته . .

الأم : ايه الأخبار يا عبده صارحنى .

الإبن : ابدا والله يا ماما ، سألت عنه فى كل مكان ومفيش أى أثر .

الزوجة : مش ممكن لا قدر الله تكون حصلت له حا . . .

الأم : (مقاطعـة) فال الله ولا فالك يا فاطمـة ، ما تقوليش كـده يا ختى . . . ما احنا سألنا فى كل مستشفيات البلد .

الابن : ويرضـه فى كل الأقسام لا حس ولا خبر .

الزوجة : ازاى بس يا عبد المعين . . . أنت مش قلت لى انك حاسس بحاجة غامضة فى كلام ضباط القسم . ؟

الابن : اوه . . . فاطمة . . ما تربكيش ماما بالكلام ده

الأم : كلام . . انت مقلتليش حاجة من دى يا بنتى !

الابن : ياماما أنتى عارفة اللى بيدور فى دماغ فاطمـة دايما (جانبـا لفاطمة) أنا مش قلت لك تخلى التخاريف دى لنفسك ؟

الزوجة : تخاريف !

الابن : انت بكده ها تسببى لنا متاعب .

الزوجة : نعم . مش احنا اللى اتفقنا . .

الابن : (مقاطعا بحدة) فاطمة ... اقعدى ساكتة

الأم : ايه يا أولاد .. فاطمة ... ايه اللى حصل .. قولبلى بقى الله يريح قلبك .

الزوجة : ما هــو ...

الأم : ما هو ايه ... ما تقول يا ابنى .. أنتم هــا تغلبونى ليه . . حصل حاجة لاخوك ؟

الابن : عاجبك كــده ؟

الزوجة : (وهى تغمز له) قلها يا عبد المعين ايه اللى بيدور فى دماغك .

الأم : عبد المعين

الابن : يا ماما .. يا ماما ده مجرد شك (يتصنع الاهتمام) شك أن البوليس ما يعرفش ..

الأم : مش فاهمــة !

الزوجة : يا ماما زينب .. اصــله بيشك انهم يكونوا عارفين حاجة عن عبد الله .

الابن : آه منك يا فاطمة ... ده شك مالوش اى اصــل ، غير انى ما بطمنش للبوليس

الأم : واذا كان الشك ده فى محله ، تفتكر ايه التسبب اللى يعرفوه ؟

الابن : يا ماما ماتخديش الحكاية جد . . . انا بقول لفاطمة كلام عابر هى اللى كبرته

الأم : عبده .. احلف لى انك ما تعرف حاجة يا ابنى

الابن : والله يا ماما ما أعرف .. وانا هاخبى ليه .. ما احنا عايشين على الحلوة والمرة ســوا ..

الزوجة : بيتهيا لى ان اقسام البوليس دى ما تعرفش حاجة بعضه .

الأم : ومين اللى يعرف بس يا فاطمة ؟

الزوجة : حجة الغايب معاه ياماما .. ما تقلقيش .

الابن : حجة ايه بس وهو غائب من أسبوع .

الأم : (وهي تجلس ان كانت واقفـة) من يوم أبوك ما مات وهـو بيرعى كل طلباتنا

الزوجة : (متذمرة) ليه ما عبد المعين برضه شايف طلباتك يا تانت .

الابن : يا عنى يا فاطمـة مش زيى .. كفـاية انه ما اتجوزش لحد دلوقت ..

الزوجة : وما اتجوزش ليـه ؟

الابن : فاطمة .. اللى محيرنى انه عمره ما عمل كده .

الأم : انا مش مصدقة اللى حصل ده .. مش ممكن عبد الله يعمـل فيـا ده .

الابن : كان مثال للتقوى واللـه .

الزوجة : ما تقول فيها .. أنا كنت بصحى على صوته قبل الفجر وهو بيقرأ قرآن .

الأم : انتوا هاتندبوا الواد

الزوجة : لا ياماما زينب .. ما نقصدش .. بعد الشر ..

الابن : عبد الله ها يرجع ان شاء اللـه .. اكيد هى مأمورية هنـا ولا هنـا ..

الزوجة : مأمورية ، مأمورية هبطت من السما !

الأم : ما حدش برضه من زمايله فى الشغل يعرف حاجة !

الابن : أبدا .. من اسبوع ماحدش شافه ، ويعتبر دلوقت انقطـاع عن العمل بدون اذن ..

الزوجة : ما سألتش يا عبد المعين عن آخر واحد شافه ؟

الابن : سألت الأستاذ محروس اللى قاعد معاه فى نفس مكتبه ... قال لى انهم خرجوا سـوا وانه سـاب عبد الله عند محطـة الاتوبيس ، لحد ما ركبه اتوبيس تمانيـة علشـان ييجى على الجيزة .

الأم : انت مش قلت لهم فى البلاغ على كل ده

الابن : واعطيتهم صورة لعبد الله وعنوان البيت والشغل .

الزوجة : والجرائد والتليفزيون ؟

الابن : مش عايزين فضايح .. عبد الله مش صغير أو قاصر .

الأم : بتسميها فضـــايح يا عبد المعين ، ولو حصـــل له حاجة ..

الابن : يا ماما .. احنـــا نستنى كام يوم ، واذا قدر الله ما ظهرش نتصـــل بهم ..

الأم : وليـــه البوليس ما يتحركشى ؟

الابن : يا ماما دى مش شغلتهم ، هم بيعملوا تحريات ..

الأم : مش هـــا يعملوا تحقيق ؟

الابن : ما اظنش ..

الأم : ما تظنش !

الابن : فى الحالات دى البوليس ما لوش دخـــل الا اذا كنت بأتهم حـــد بخطفه أو .. أو أى شىء يعنى ..

الأم : يعنى ابنى راح ..

الابن : ما تقوليش الكلام ده يا ماما .. هـــا يرجع .. أنا واثـــق أنه ها يرجـــع ..

الأم : اى ثقة بس .. راح عبد الله .. راح ابنى ..

الزوجة : ماما زينب ، والله ها نلاقى حل .. بس انتى اصبرى ..

الأم : حـــل يا فاطمة .. حـــل ..

الزوجة : اسمعى يا ماما زينـــب .. مادام البوليس مش ها يقـــوم بواجبـــه ..

الابن : (مبالغا فى مقاطعتها) اسكتى يا فاطمة أرجوكى .

الأم : سيبها يا عبد المعين .

الزوجة : بقول يعنى .. لازم علينا نقوم بدور البوليس اللى بيحقق .

الابن : ازاى يا شـــارلوك هولمز .. وبعدين .. وبعدين انت نسيت اننا لسة ما اتغديناش .

الأم : شهيتك مفتوحة يا عبد المعين !

الابن : لا .. يعني .. اقصد بدل ما نسمع لتخاريف فاطمة هانم .. نا كل لقمــــة .

فاطمة : تخــاريف !

الأم : كملي يا فاطمة .. اذا كنت جعان ، الأكل جوا فى الثلاجة .. ادخل سخنه .

الابن : آكل لوحدى .. نفسي مســدودة يا ماما .. سدتها فاطمــة بكلامهــا .

الزوجة : شايفة يا ماما زينب .. سمعتى ..

الأم : ما تاخذيش فى بالك .. قوليلى بتقصــدى اية من كلامك .. ريحيني .

الزوجة : طيب .. طيب خلى عبد المعين يسمعنى

الابن : (يقترب منها) نعم .. عبد المعين سامعك

الزوجة : اللى قلته عن الاستاذ محروس معناه انه آخر واحد شافه .

الابــن : ودى فيهــا أيــه ياختى ؟

الزوجة : شافه بعد الضهر .. يعنى حوالى الساعة اتنين ...

الابــن : تقريبا الساعة تلاته يا فاطمة ، لأنهم نزلوا سوا من مجمع المصالح بميدان التحــرير يافاطمة ، وراحوا للمحطة سوا فلقــوها زحمة زى ما انت عارفة يا فاطمة ، فاضطر عبد الله انــه يمشى لأول محطة فى شارع القصر العينى يافاطمة .. علشان يركب الأتوبيس وهــو جاى من الجيزة يافاطمة ويقــدر يلاقى مكان يقف فيه .. مبسوطة .. اقــول كمان مرة ..

الزوجة : (مقاطعة) لا لا .. مافيش داعى (ثم وهى تبحث عن معطيات نظرية لتصل الي برهان) . الســاعة تلاته بعد الضهر آخــر مرة ظهر فيها عبد الله ، وماما زينب قالت انه ساب البيــت بدرى الصبح على غير العــادة .

الأم : آه .. الابن قلقت بعد الفجــر لقيته لابس هدومــه ، سألته (بتفعل) اعملك الفطار .. ماردش على ولاحظت حتى انه كان بيبعد نظــراته عن عينى ، سألته قبل ما يخرج (تمعل) هى الســاعة كام دلوقت .. قال كده كلام مش باين وقــام

نازل .. أنا قلت فى عقل بالى أكيد عنده شغل خلاه ينزل بدرى كده ..

الزوجة : (تواصل ما سبق) برضه أنا صحيت بعد نصف الليل ، وأنا راحة للتواليت لقيت نور أودته منور .

الابـن : اذن يا عبقرية ، كان مشغول بحاجة طول الليل ، وأكيد تتعلق بمشواره الصبح بدرى .

الأم : مشوار لمدة أسبوع يا عبده ؟

الابـن : الحقيقة يا ماما .. ان تصرفات عبد الله قبل الأسبوع ده ماكانتش عاجباني خالص ..

الأم : ومن أمتى عجبك خاله يا عبده .. عبد الله طول عمره بيخبى همه فى قلبه .

الابـن : هم أيه بس يا ماما ..

الزوجة : جايز الفلوس يا عبد الله ..

الابـن : فلوس .. اى فلوس يا هانم .. مرتبى زى مرتب عبد الله بالضبط ، ورغم انى متجوز ولى مسئوليات تانية ، اتخرجت فى سنة تخرجه ، ودخلنا الجيش واتعينا فى سنة واحدة .

الأم : ايه اللى أنت عايز توصله يا عبده ؟

الابـن : برد على تخاريف فاطمة يا ماما ..

الزوجة : طيب نكمل للآخر وشوف ها نوصل لايه كمل أنت بس الحكاية

الأم : حكاية ايه يافاطمة يا بنتى ؟

الزوجة : بعد عمى ما مات .. أنتوا خرجتوا من الجيش فوقت واحد ..

الابـن : (مكملا) واتعينا فى اماكن ما لهاش دعوة بمؤهلاتنا .

الزوجة : زى ما دخلت انت الآداب اللى ما كنتش عايزها وهو دخل التجارة اللى مش عايزها ..

الأم : وانتوا بتقولوا الكلام ده كله ليه ؟ .

الزوجة : لحظة واحدة يا ماما زينب .. علشان نعرف نحلل ..

الأم : نحطـــل !

الزوجة : احمد ربنـــا انك قاعد على مكتب طول النهار انت ولخوك ، الباقى على انا اللى واقفة على رجلى طول النهـــار .

الابـــن : خلينا فى المهـــم يا فاطمة وحيـــاة ابـــوك ..

الزوجة : خلينـــا فى المهـــم ..

الابـــن : انا اتجوزت ولقيت بنت الحـــلال

الزوجة : اللى هـــو انا ..

الابـــن : هو بقى عمل ايـــه بعد ما اتعين ؟

الزوجة : مافيش غير البص فى المرايـــة كل ساعة

الابـــن : ايـــه الغبـــاء ده ؟

الزوجة : مش دى الحقيقة .. انتم مش عايزين الحقيقة ، انا ذ ـــنته عمال على بطـــال يبص ..

الأم : بتجسسى على الواد يا فاطمـــة ؟

الزوجة : لا .. اقصد يا ماما زينب .. انا بحـــاول ابحث عن أى خيط

الابـــن : وهـــو لـــما يبص فى المرايـــة يبقى خيـــط ..

الأم : ولا المرايـــة بقت جنـــاية ؟

الابـــن : (جانبا) غبية (متداركة) قوليلى يا ست الـــكل ايه اللى عاجبك فى قعدته جنبـــك ؟

الأم : نفسى قبل ما اموت اشوفه متهنى وربنـــا مخـــحلها له ببنت الحـــلال ..

الابـــن : انت .. آه منك يا ماما .. اراهن انك عايزاه يقعـــد جنبـــك علـــى طول ..

الزوجة : مافيش ام يا عبد المعين نرضى باللى انت بتقوله ..

الابـــن : انت ها تعرفى ماما اكثر منى ؟

الزوجة : نسيت انى هابقى ام (تتدلل) سامحة يا ماما زينب .. مش عايز يهنينى على كلمـــة اقولهـــا .

الابـــن : وهـــو ده وقته (جانبا) يا مغفلة ..

الأم : والعمل أيـه يا عبد المعين ؟

الابـن : هايرجـع يا ماما .. الغايب حجته معـاه .. وعلشان أطمنك هاتصل تانى بكل اللى يعرفوه وربنـا يهدينا ونعرف طريقه..

الأم : ربنـا يسلم .. أنا حاسة ان فيه حاجـة حصلت

الابـن : خير ان شاء الله يا ماما زينب

الأم : الظـاهر ان تقـل رأسى هو السـبب

الابـن : ضعف يا ماما .. من قلة الأكل

الأم : أنا داخله أمدد شوية لحـد العصر ما يدن

الابـن : كلى الأول يا ماما

الأم : كلوا أنتـوا .. (وهى تدخل حجرة اليسار) أنا ماعدش لى نفس .. الأكـل فى التلاجة

الزوجة : حاضر يا ماما زينب

الابـن : مبسوطة .. مبسوطة من كلامك الفـارغ

الزوجة : قلى أيـه اللى اعمله .. كل اللى عايزاه انى أرضى والدتك

الابـن : أيـه اللى تعمليه ؟ مافيش حاجة ياختى .. اقعـدى ساكتة خالص يا أمـه .. مالك ومال مرايته ؟

الزوجة : بس أنا شفته

الابـن : مالك ومال مرايتـه ؟

الزوجة : كان بيبص فيهـا كل شوية

الابـن : وايـه اللى يعنيه ده نظـرك .. انطقى ؟

الزوجة : أيـه .. الله .. بتزعق ليـه .. ؟

الابـن : قولى يا هانم .. قولى يا فاطمة .. ماتخافيش ..

الزوجة : يعنى .. كان خايف على نفسه ..

الابـن : وايـه اللى فى كـده ؟

الزوجة : عكسك تماما ، أنت مابتبصش فى المراية الا الصبح بس ولمـا بتحلق دقنك ، أنت واثق من نفسك ..

الابـــن : احسن لك يا فاطمـــة تسيبي مهنـــة التدريس وتشتغلى مــع المباحث

الزوجة : (تتدلل) لهذا الحـــد يا عبده .

الابـــن : التى بتعدى حركاتنا وسكاتنتا .. ادخلى دلوقتى المطبـــخ وحضرى الغـــدا

الزوجة : تسخين الاكل مش هاياخد وقت (لحظة) عبده ..

الابـــن : الظـــاهر ان تدريسك للاطفال اثر على عقلك . عايزة ايه ؟

الزوجة : عبـــده ..

الابـــن : انطقى .. فضك بقى من الحركات دى .. عايزة ايه ؟

الزوجة : انا حاسة باحساس غريب ..

الابـــن : نعـــم ؟

الزوجة : اسمعنى لحد ما اخلـــص ، احسن واللـــه ادخل الاودة وما تشوفنيش طول النهـــار

الابـــن : لا فى عرضك .. انا ما اقدرش استحمل بعـــدك .. حسى يا فاطمة .. حسى

الزوجة : ما تتمهزاشى بى

الابـــن : حاضر .. عايزة ايـــه يا فاطمة .. قولى ياختى

الزوجة : انا حاسة ان عبد الله اتضايق من وجودى هنا

الابـــن : عبد الله .. الظاهر انك لسة ماتعرفهوش .

الزوجة : امال بتفسر ايه غيابه طـــول الاسبوع ، بس غير اللى بتقـــوله لـــماما زينب ..

الابن : (جانبا) انت اصـــلك ما بتتبلش فى بقك فولة .. ما اعرفش والله يا فاطمـــة ..

الزوجة : ما سالتش حـــد عن مكانه ليلة الاربع اللى فات .. اللى هى آخر ليـــلة له هنـــا

الابن : كالعادة بيتفرج على فيلم فى مركز الثقافة السينمائى ..

الزوجة : بس انت قلت انك رحت هناك ولقيت باب المركز مقفول ..

الابـــن : بالتاكيد انت اشتغلت مع المباحث .. انت بتحققى معايا ..

الزوجة : انا عايزة اتأكد بس أن عبد الله ما اتضايقش من وجودى بيتكم.

الابن : حاضر يا ستى .. قفلوا اليوم ده بسبب الاستفتاء .

الزوجة : بس الاستفتاء كان الخميس .. يعنى فى يوم الاختفاء ..

الابن : يوم الاختفاء .. يوووه .. اسمعى .. ماتحمليش الأمور اكبر من حجمها ، المركز كان مقفول .. اعمل لهم ايه .. أحاكمهم علشان قفلوه ..

الزوجة : وانت ليه متقرفز .. انا بحاول افتش عن حاجة نكون نسيتها.

الابن : اطمنى .. مافيش حاجة انا نسيتها ، رحت المركز وسألت عن عبد الله .. اللى يعرفوه قالوا انه مجاش بقاله مدة .. والمركز قفل لأن ما فيش فيلم .. الفيلم وقفته الرقابة يومها ..

الزوجة : ومال الرقابة وأفلام المركز ؟

الابن : مش عارف والله يا فاطمة .. ها سألها وبعدين اقولك !

الزوجة : (مستمرة) بس عبد الله خرج يوم الأربع بعد المغرب (لحظة) ما راحش الاستفتاء يوم الخميس ! ؟

الابن : سألت الأستاذ محروس قالى انه راح معاه للجنة تحت المجمع والمسألة دى ما طولتش أكثر من خمس دقائق نزول فى الأسانسير ، وكل ده يا فاطمة والله الساعة عشرة صباحا .. اى اسئلة ثانية يا فندم ..

الزوجة : يبقى أنا سبب اختفاءه ..

الابن : واذا كان متضايق من وجودك وهرب .. ايه اللى نعمله يا فاطمة ؟

الزوجة : يعنى .. علينا ندور تانى عن شقة ..

الابن : انا تعبت من الكلام فى الموضوع ده معاك

الزوجة : ما بتشوفش اعلانات التليفزيون كل يوم ؟

الابن : شايف يانور عينى .. معاكى كم الف علشان شقة الاعلانات ؟

الزوجة : المفروض يكون معاك أنت .

الابن : مافيش معايا والله ياختى !

الزوجة : يبقى اكيد عبد الله هرب بعد ما عرف انتى حامل ..

الابن : أنت عارفة انه كان بيعزك جـــدا

الزوجة : صـــحيح يا عبد المعين ؟

الابن : صـــحيح يا قواعد المجـــد .. ابعـــدى انتي الأفكار دى من دماغك .. ارجـــوك ..

الزوجة : نفسى يا عبد المعين نلاقى شـــقة

الابن : نفسى يا فاطمة ربنا يهديك وتدخلى تجيب لنا لقمة نأكلها ..

الزوجة : هادخل يا روحى .. بس أوعدنى انك تفتش .

الابن : وانتى ايه اللى تاعبك هنا .. ماما بتعمل كل حاجة .. يعنى مريحاكى على الآخر ، تسخين الأكل بيتعبك يا فاطمة ؟

الزوجة : عايزة ينهد حيلى فى بيت احس انه بيتى .. ملكى .

الابـــن : اعتبرى بيتنا ده ملكك .

الزوجة : بس ده ملك والدتك

الابن : اعتبرى والدتى والدتك

الزوجة : ازاى ؟

الابـــن : ازاى ؟ (جانبا) اقولهـــا أين دى ياربى علشـــان تنكتم بس .. ازاى يافاطمة ؟ انا مش عارفه أزاى الولاد فى المدرســة بيفهموا شرحك .

الزوجة : قصـــدك ايه بقى ؟

الابن : انا ابن ماما ، وبيت ماما هو بيتى وأنت مراتى وبيتى هو بيتك .

الزوجة : بس ماما زينب تبقى أم عبد الله برضه وبيتها بيت عبد الله ، اللى هو البيت اللى احنا ساكنينه ، واللى من دور واحـــد : ازاى يساعنا مع والدتك واولادنا ان شـــاء الله ، وعبد الله لمـــا يتجـــوز ويجيب ولاد .

الابن : ان شـــاء الله

الزوجة : بيت من تلت اود وصالة ...

الابن : (صارخا) فاطمـــة ..

الزوجة : (مثله) ايـــه

الابـــن : لمـــا أخويا يتجوز يبقى فيهـــــا فرج ... هاتبنى له دور تانى فوق ده .

الزوجة : انت مش قلت ان المهندس اللى عاين البيت قال انـه مايستحملشى دور تانى ، لأن اساسـه ما . .

الابـــن : فاطمـــة .

الزوجة : ايـــه !

الابـــن : فاطمـــة ...

الزوجة : ايـــه !!

الابـــن : هو عبد الله اتجـــوز يا فاطمة ؟

الزوجة : لا . ما اتجوزشى .. بس انشاء . .

الابـــن : انشاء الله لمـــا يتجـــوز يحلها ربنا . .

الزوجة : عاجبك يعنى العفش المتكوم فوق بعضـه فى المطبخ والمنور ، وحتى الأودة بتاعتنا .

الابـــن : بس انتى اللى صممتى اننا نشتريه رغم انى حذرتك يــــوم ما اتجـــوزنا ؟

الزوجة : وانتى عايزنى ادخل بعفش قـــديم ؟

الابـــن : ولازم طبعا يبقى من دميـــاط !

الزوجة : انا اقل من أخواتى البنـــات . .

الابـــن : آه ... لا . . ازاى . . بس انتى كنت هاتطيرى من الفــــــرح لمـــا عرفتى انك هاتسكنى معانا هنا ، فى ميدان الجيـــزة جنب مدرستك ، وجبتك من مجاهل الخلفاوى .

الزوجة : بتعايرنى يا عبد المعين . . ما انت جنب شغلك عكس اخـــوك عبد الله اللى بيروح ميدان التحرير كل يوم !

الابـــن : انا اتولـــدت هنا !

الزوجة : مش اتعرض عليكم الوفات علشان تسيبوا البيت ده.

الابـــن : (ناظرا ناحية حجرة امه) اسكتى . . انتى هاتودينا فى داهية ... بالله ادخلى المطبخ .

الزوجة : الحل الوحيد لكل مشاكلنا .

الابــن : قلت لك ماتتكلميش فى الموضوع ده خالص ..

الزوجة : (تلف وتلفه وراءها) اسمع الــكلام يا عبد المعين .

الابــن : قلت لك اسكتى .

الزوجة : يرضيك افضل عالة عليــكم ؟

الابــن : فاطمة !

الزوجة : عجباك نظرات أمك لى كل ساعة ؟

الابــن : ماتتكلميش بقى يا فاطمــة !

الزوجة : يرضيك اكون السبب فى طفشان أخوك .

الابــن : (بعد أن وقف) قلت لك اسكتى .. يمين بالله لو اتكلمت كلمة واحدة لأرمى عليــك يمين الطلاق ..

.. اظــلام ..

المشهد الثانى

نفس المنظر فى المشهد الأول ، لكن الأثاث قد اختفى ، وكل شىء .. تدخل الأم مهدودة من الخارج .. تنظر حولها فى رعب .

الأم : الله .. بسم الله الرحمن الرحيم .. العفش راح فين .. اتسرقنا يارب .. (تجرى الى بقية الغرف ..) مش ممكن .. مش معقول (وقد أعيتها حيلتها بعد اكتشافها) كل العفش .. ايه اللى بيحصل ده يارب .. انا مش قادرة أقف .. عبد الله وبعدين عبد المعين وفاطمة .. يارب ... والهدوم .. كل حاجة .. ليه .. فين راحت الحاجات .. اتسرقنا .. مش ممكن .. طيب ايه اللى يخلى عبد المعين وفاطمة يعملوا فى كده .. فين انا يا ربى .. كل شىء ضاع ايه اللى حصل .. أنا مش قادرة افكر .. اسأل أم عبده اللى جنبنا (وهى تتجه ناحية الباب) أنا مش قادرة أصدق أى حاجة من اللى بتحصل (قبل أن تصل الى الباب يفتح الباب ويدخل بعض الرجال ومعهم آلات الحفر والهدم ويبدأون فى نصب معداتهم أمام ذهول الأم) يا لهوى ..

رجل : بتزعقى كده ليه يا وليه ؟

الأم : ايه اللى بتعملوه ده ؟

رجل : ايه اللى بنعمله .. ها ..

رجل : قل لها ايه اللى بنعمله يا معلم .

رجل : ها .. جايين نلعب ..

رجل : جايين بالعدة بتاعتنا نلعب الطقة بعجة (يضحكون) .

رجل : أنت مين يا ست انتى ؟

رجل : وازاى دخلتى هنا ؟

رجل : ازاى .. هنا ..

رجل : ردى على المعلم ..

رجل : (يواجهها بعد ان اخذت تبحلق فى الوجوه) مين دخلك هنا ؟

الأم : دا بيتى .

رجل : بيتك .. ها .. بتسمى الخرابة دى بيتك !

رجل : نعم يا روحى .. بيتك ..

رجل : دا بيت الشركة ..

الأم : اى شركة .. وفين ولادى ؟

رجل : الشركة اللى بنشتغل فيها ..

رجل : ولادك بقى (يقترب منها) ما نعرفش عنهم حاجة ..

رجل : آه ما نعرفش عنهم حاجة (يضحكون) .

الأم : وازاى دخلتم هنا ؟

رجل : هه .. عجيبة ..

رجل : الظاهر انها مجنونة يا معلم .

رجل : فعلا مجنونة .

رجل : قلنا لك ده ملك الشركة .

رجل : آه .. ملك الشركة (يقطعون الضحك حين يتجهم الأخير) .

الأم : (تمسك بخناقه) اى شركة .. كلمنى زى مابكلمك .

رجل : ها ها .. حاسبى على غندور ليتفك فى ايدك (يضحكون) .

رجل : مالقيتيش غير غندور اللى تمسكى بخناقه .

رجل : ده غلبان .

رجل : ها ها .. ها تزوديه غلب على غلب ..

رجل : سيبيه وتعالى معايا (يأخذها جانبا) عارفة غندور ده (تنظر مبحلقة) ردى على .. ماتعرفيش .. اصله مافيهوش حيل .. صحيح هو بيشتغل معانا قد عشرة مننا .. بس من غير حيل (يقهقه) ..

رجل : حيله وقيبع منه (يضحكون) ..

الأم : (تخطف معولا من الأرض وتهددهم) ابعد عنى .. انتم مين وازاى دخلتم هنا ؟

رجل : دا يوم مش فايت ..

رجل : صحيح .. مش فايت ..

رجل : اسكت انت يا غندور ..

الأم : رد على (تهددهم فيبتعدون ناحية الباب تاركين ما معهم) ردوا على ..

رجل : يا ست انتى احنا عمال .. مالناش دعوة ..

رجل : ايوه .. مالناش دعوة ..

رجل : ما تهتهش كده ورايا ..

رجل : (لآخر) آه .. ما تهتهش وراه ..

رجل : (يزغده) انت .. انت يا زفت ..

رجل : حاضر يا معلم ..

الأم : أى عمال .. وفين ولادى ؟

رجل : رجعنا للولاد تانى .

رجل : تانى ..

رجل : قل لها يا غندور فهمها (يضحكون) .

الأم : بتضحكوا يا سفلة .. أرجوا من بيتى ..

رجل : لا .. احنا بنضيع وقت .. احنا عمال الهدد يا ست ومعانا قرار بالهدم .

الأم : هدم (لحظات صمت) .

رجل : آه هدم (يضحكون) .

رجل : ايوه .. علشان هايتبنى المقر المركزى للشركة وحواليه بقية الفروع ..

الأم : ومين اداكم الحق ده ..

رجل : الشركة اللى بنشتغل فيها اشترت كل المربع ده ..

الأم : (مهددة) انتم مجانين .. شركة ايـــه اللى بتتكلموا عنها .. دا بيتى وبيت ولادى .

رجل : منعرفش حاجة من اللى انت بتقوليها دى ..

رجل : ابـــدا ..

الأم : ورثاه عن المرحـــوم ابويا ..

رجل : يوه .. ها نعمل ايـــه يا رجالة ؟

رجلان : نستنى لمــا ييجى الوكيل ..

رجـــل : نتعطل كل ده علشان تخاريف واحدة مجنونة ..

الأم : احفظ ادبك يا راجل انت ..

رجل : دا كـــلام ما يدخلشى دماغى ..

رجل : ولا دماغى ..

رجل : نهارنا اسود من الوكيل والوكيل اول ..

رجل : ايـــوه .. اســـود ..

رجل : يا ستى .. ارجوكى استنى بره علشان نشوف شغلنا.

الأم : شغل ايه يا نصابين .. دا بيتى يا مساخر .. عايزين ايه ؟

رجل : ها نعيـــده تانى ..

رجل : هانعيـــده تانى .

رجل : آه هانعيـــده .

رجل : احنا ممكن نستعمل القـــوة معاكى .

الأم : عملتوا ايـــه فى اولادى ؟

رجل : انتى بتعيطى ليـــه يا ســـت .. سيبى بس العدة .. احنـــا مانعرفش حاجـــة .

الأم : ابعد عنى .. تخطفوا عبد الله وبعدين عبد المعين ومراته ..

رجل : ياست بقيـــة العمال ها يخلصوا قبلنـــا ..

الأم : اخرس انت .. مافيش فيكم راجل يكمنى ..

الجميع : نعــم ..

رجل : دلوقت الوكيل يوصل وتعرفى ان الله حق ..

الأم : حــق يالنور يانصابين ..

رجل : ياست افهمينا .. احنا علينا تشتغل وخلاص ..

رجل : احنا بنشتغل وخلاص ..

رجل : حتى غنــدور فاهم ده ..

رجل : ما علينا الا اننا ننفذ الأوامر ..

رجل : بنقبض معايشنا من تنفيذ الأمر ..

الأم : عايزين تأخذوا كام يا سفلة ..

رجل : اى كام ؟

الأم : ثمن الأولاد ..

رجل : لا .. الظاهر فعلا انك مجنونة ..

رجل : احنا معايشنا كتيرة .. مايهمناش اللى هاتدفعيه .

رجل : الشركة بتوفر لنا كل اللى احنا عايزينه ..

رجل : آه ..

رجل : شايفه .. حتى غندور اللى قلت لك علته .. فاهمهــا لوحـــده (يضحكون) .

رجل : وبعدين .. هو ده وقته .. احنا ياست مطلوب مننا فى مضى يوم نهد البيت ده ، وهايسبقونا المطمين فى هـــدم بقيــــــة المربع ، هاتودينا فى داهيـــة ..

رجل : شايفة كـــــل الرجـــالة دول .. مش هايقبضـــوا مليـــم اذا ماتفذوش المطلوب .

رجل : وهانفذ المطلوب طبعا لو على رقبتنا ..

رجل : احنا ورانا عيـــال يا ست ..

رجل : عندى زى ولادك عشرة .. هاياكلوا منين ..

رجل : وانا عندى سبعة ..

رجل : هاياكلوا منين (يضحكون) ..

رجل : (عند الباب) بس .. الوكيل وصل أهه (يدخل الوكيل)

الأم : أهلا بوكيل النصب والاحتيال ..

الوكيل : انتوا واقفين كده ليه .. فين الشغل امال ..

رجل : الست ..

رجل : آه .. الست ..

الوكيل : (يضربه على وجهه) ماتهتهش فى وشى مرة ثانية .. اى ست ؟

رجل : أهيه .. اللى واقفة قدامك ..

الوكيل : هات لى النضارة من العربية ..

رجل : (عند الباب) نضارة الأستاذ ..

الوكيل : وواقفة معاكم كده ليه ؟

رجل : مش عارفين ..

رجل : (عند الباب) النضارة ..

الوكيل : (يمسح العدسات) مسكت العدسات يا بهيم .

رجل : أبدا يا جناب ..

الوكيل : يالله ياست ... الله يحنن عليك .. روحى المحطة لقطى رزقك هناك ..

رجل : آه .. فى المحطة ..

الوكيل : (يضربه على وجهه) قلت لك ماتهتش وأنا واقف ..

رجل : معلشى يا جناب الوكيل .. أصله عيان .

رجل : ما تردى على الاستاذ ياست أنت ..

الوكيل : مين اللى دخلها هنا ؟

رجل : مش عارفين يا أستاذ ..

رجل : جينا لقيناها هنا ..

رجل : بتقـــول ان البيت بيتها ..

الوكيل : ده ملك الشركة ..

الأم : أى شركة يانـــور ؟

الوكيل : مافيش داعى للغلط .. اذا كان ده أسلوبك فقســـم الشرطة مش بعيـــد ..

الأم : أيـــوه .. انا عايزه البوليس ..

الوكيل : ممكن تروحى له هنـــــاك .. احنا عنـــدنا أعمـــــال متعطلة دلوقت ..

رجل : ورانا رزق ولادنا ..

رجل : آه (يضربه الوكيـــل على فمـــه بحـــــركة آلية .. وهـــكذا كلمـــا يهم بالتعقيب ..) .

رجل : عايزين نخلص من الهـــد النهـــاردة علشــــــان نبدأ الحفر بكره .. فهمت ..

الأم : قلت لـــكم ده بيتى وبيت ولادى ..

الوكيل : أوه .. دى مش عايزة تفهم ...

رجل : ياستى ارجوكى .. سيبى العـــــدة دى علشـــان الأستاذ يعـــرف يكلمـــك ..

الأم : ابعد ولا هاخبطك على دماغك .. فين ولادى يالصوص؟

رجل : لا حـــول الله ..

الوكيل : ولادك وبيتك ..

الأم : ومرات ابنى ..

الوكيل : كمان .. (يشير للواقف عند الباب) نادى على الوكيل وأل ..

رجل : الاقيـــه فين ؟

الوكيل : القهـــوة اللى لسة طافح عليهـــا يا غبى (لـــلأم) يعنى ده بيتك ؟ ..

رجل : دى بتقـــول اننا سرقنا عفشها ..

الوكيل : كمان .. الأولاد ومرات الأولاد ..

الأم : مرات ابنى ..

الوكيل : أهه .. والعفش .. هه وايـــه كمان يا حاجة ؟

رجل : والهـدوم يا اســتاذ ..

الوكيل : ايـــه النهــار اللى مش فايت ده .. انتـم مش كان معـاكم المفـاتيح ؟

رجل : (عند الباب) جناب الوكيل اول (يدخـل الوكيــل اول) ..

وكيل ا : ايـــه اللى حصل .. فين الست دى ؟

الوكيل : بتدعى اننا سرقنا ولادها ومرات ولا .. ابنهـا ، وان البيت ده بيتهـا ..

وكيل ا : ايـــه التخاريف دى ياست وبتعملى ايه هنــا ؟

الأم : احترم شيبتك وانت بتتكلم (على وشك الانهيار) ..

الرجال : اسكتى ياست .. مش عارفة بتكلمى مين .. اسكتى خالص ..

الأم : ومين يكون .. وكيل اول المنصر . يارب انت المنتقم ..

وكيل ا : كده .. سبت تضحك عليـكم كده ..

الأم : (باكية) ماحدش يقرب منى . ولا ..

الوكيل : ياستى فين اللى يثبت كلامك ؟!

الأم : ومين اللى يثبت انكم ماخطفتوش ولادى ..

وكيل ا : يا حاجة .. احنا مانقصدش نضـــايقك .. لو افترضنا ان ده بيتك .. ايه اللى يثبت كلامك ده ؟

الأم : ما انتم سرقتوا العقد وسط العفش ..

وكيل ا : آه .. طبعــا ..

الوكيل : وايـــه العمـــل ؟

الأم : اخرجوا من بيتى .. اخرجوا ..

وكيل : ا : بتعيطى ليه .. احنا بنتفـــاهم .. انتى مش عارفه ان شركتنا اشترت الأرض من اسبوع ..

الأم : ومين اللى باعها وأنا صاحبة الارض ..

وكيل أ : دى مسائل ما يعرفهاش الا المدير ..

الرجل : (قادم من الخارج) ايــه ده .. فيه ايــه ياجماعة ؟

وكيل أ : وانت مالك .. ايه اللى دخلك هنا ؟

الرجل : ما تتكلم معايا عدل .. ايه الهيصة دى ؟ !

وكيل أ : وانت دخلك ايه .. احنا ناقصينك انت كمان !

الوكيل : ياالله أتكل على الله شوف أنت رايح فين .

رجل : أمال الست دى بتعيط ليه ؟

الأم : تعالى يابنى .. عايزين يسرقونى بعد ما خطفوا الولاد .

رجل : يا عم دى مجنونة واحنــا قاعدين نسايســها علشان نخرجها ..

الرجل : وانت واقفة فى وسطهم ليه ، روحى المحــــكمة تثبــت لك حقك ..

وكيل أ : أنت تعرفهــا ؟

الرجل : لا . بس أنتم مين ؟

الوكيل : (لرجل) روح نادى المدير .. هاتلاقيــه فى البيت اللى جنبنا ..

وكيل أ : وهات البوليس معــاه ..

الرجل : بوليس .. هى فيها بوليس .. سلام عليــكم ..

الأم : رايح فين يابنى ماتسبنيش الله يخليك لوحدى ..

الرجل : ياست انا مالى .. دول هايجيبوا البوليس .. انا ناقص وجع دماغ (يخــرج) .

وكيل أ : عارفة انك معطلة الشغل دلوقته ..

الأم : ماتقربش منى ..

رجل : (عند الباب) سعادة المدير ..

المدير : (داخلا) ايــه فى أيــه ؟

وكيل أ : الست دى بتدعى ان البيت ده بيتها !!

المدير : وأيــه اللى يثبت ؟!

الأم : وفين اللى يثبت انه ملككم ؟

المدير : معانا كل الأوراق !

الأم : انا صاحبة البيت ومابعتوش ..

المدير : ازاى تعطلكم واحدة ست مجنونة .. ايه دى ياحضرات الوكلاء ..

وكيل أ : سعادتك شايف اللى فى ايدها ..

المدير : ده تهريج .. يقول علينا ايه مستر فرنوى المدير المالى ..

الوكيل : وهانعمل ايه يا استاذ ؟

المدير : هايتهمنا بالغباء والجهل .. ست مجنونة تهددكم ..

الأم : انا مش مجنونة .. ده بيتى ..

المدير : (لأحدهم) روح هات أمين شرطة (للآخر) هات شنطتى من العربية ..

الأم : ايوه البوليس يا لصوص ..

المدير : ياهانم الشركة هى صاحبة الحق ..

الأم : اى شركة .. حرام عليكم .. انا مش قادرة اقف ..

المدير : شركة ايجييت لوتيكا ..

الأم : بتقول ايه ؟

المدير : اللى بقوله ده صحيح والله .. الشركة اشترت الأرض باللى عليها !!

الأم : ومين اللى باعها لكم ؟

المدير : أصحابها !

الأم : أنا صاحبتها ..

المدير : انت مش بتقولى انك لك أولاد . جايز باعوها من وراك !

الأم : ازاى يبيعوا حاجة مش بتاعتهم ؟!

المدير : انت مش بتقولى انها ملكهم ..

الأم : ملكهم بعد ما أموت ..

رجل : (عند الباب) أمين الشرطة ياجناب المدير (يدخل أمين الشرطة وخلفه الرجل بالحقيبة) .

الأمين : أيـــه اللى حصل ؟

المدير : اسمع يا أمين باختصار ومين غير ما نضيع وقت اكثر من كده .. الست المجنونة عطلتنا وخسرت الشركة أكثر من الفين دولار ..

الامين : افهم الأول .. بالراحة !!

المدير : بتدعى ان البيت ده ملكها ، واحنا معانا كل ما يثبت ملكية الشركة ليـــه ..

الأمين : وفين اللى يثبت ملكيتك ياست ..

الام : سرقوا كل حاجة بعد ما خطفوا الأولاد ..

الوكيل : آه وزوجـــة الأولاد ..

الأمين : ازاى فهمينى ؟!

الأم : أنا ما عنتش فيـــا حيل يابنى .. عبـــد الله ابنى اختفى من عشر أيام ، ومن تلت أيام ابنى التانى طلعهـــا فى دماغى انى أسافر البلد اشـــوف عبد الله هنـــاك لانه مايقدرش ياخد أجازة من شغله . رحت ، ماحدش شاف عبد الله من أكثر من سنة وجييت على هنـــا على طول .. لقيت اللصـــوص دول بيفتحوا ويدخلوا .. هم اللى خطفوا الولاد ..

الأمين : (حائرا) معاك الأوراق يا أستاذ ..

المدير : (وكان قد فتح حقيبته واخرج أوراقه) صور اثباتات الملكية ..

الام : ماتصدقش أى حاجة .. دول عصابة ..

الأمين : (يقرأ) بس الأوراق سليمة يا ست ، واختـــام الدولة كلهـــــا مضـــبوطة ..

الأم : اكيد مزورة .. ازاى تكون سليمة وأنا مابعتش حاجة ..

الأمين : أصحاب البيت الحقيقيين هم اللى باعوه ..

رجل : ربنـــا يلطف يارب ..

رجل : (للأمين) يا أمين حرام تسيبوا الناس دى فى الشارع كده .. لازم يتعالجوا ..

الأم : انا صاحبة البيت .. مين اللى باعه ؟

الأمين : (يقــرا) المدعوان عبد الله محمد البغـنـدادى وعبد المعين محمد البغــدادى ..

الأم : (مهارة) ولادى .. ازاى ..

الأمين : اهى الأوراق .. ما تخافيش ..

الأم : لا ابعد .. مش ممكن يعملوا كده ..

الأمين : الأوراق سليمة .. خدبها واقربها ..

الأم : لا ابعد عنى ..

الأمين : وبعدين .. مش عايزين مشاكل ياست .. انا ممكن استخدم القوة .. سيبى الناس تشوف مصالحها بقى ..

الأم : (صارخة) افهمها ازاى ياربى وانا صاحبة البيت ..

الأمين : الأوراق بتثبت انهم ورثوا البيت ..

الأم : ازاى وانا حيــة ..

الأمين : (يقرا) ورثوه عن أمهم اللى ورثته عن أبوها ..

الأم : قلت لك انا حية قدامك ..

الأمين : فيه هنا صورة من شهادة وفاة الأب وصورة من شـــــهادة وفاة الأم ..

الأم : مش ممكن .. انا حيه .. أبعد عنى ..

الأمين : واسم المتوفاة . يقرأ . زينب حسين المرسى ..

الأم : قلت لك انا حيــة قدامك ..

الأمين : الأوراق .. انت اسمك أيــه ؟

الأم : زينب حسين المرسى ..

الرجال : لا حول ولا قوة الا بالله .. الست خلاص .. دى مجنــونة خالص .. ربنــا يلطف ..

الأمين : انت بتقولى ايــه ؟

وكيل ١ : ايه العطلة دى .. الخساير زادت على الفين .. خلصــــنا بقى يا أمين ..

الأمين : معــاك ياست اللى يثبت انك زينب ..

الأم : سرقوه .. سرقوا كل حاجة ..

الأمين : مين يا حاجة .. أرجوكى .. عايزين ننتهى ..

الأم : (تشير ناحية الجميع) سرقوا كل حاجة .. سرقوها ..

الأمين : (وقد امسك بها .. تهدأ تماما) تعالى معايا .. ربنا يهديك ..

الأم : (فى هدوء) ابعد عنى .. ده بيتى .. انازينب حسين المرسى ..

المدير : يالله يا رجالة .. عايز همه شويه .. عايز المربــع كله يخلص مع بعضـــه ..

الأم : عبد الله ابنى وعبد المعين وفاطمة .. مش ممكن يعملوا كده .. لا ..

المدير : الهـــدم كله لازم يخلص النهـــاردة قبل المغرب (يبدأ الرجـــل فى الاستعداد) ..

الأمين : (جاذبا الأم) يالله يا حاجة .. اللهم اللطف بعبادك ..

المدير : يالله .. اذا عوضنا اللى فات ، هاتاخدوا يوميـــاتكم كاملة الهمــــة ..

الأم : (تفلت من يد الأمين) لا .. ابعدوا .. ده بيتى .. ده ملــــكى أنا لسة مامتش .. أنا زينب حسين المرسى .. صدقنى ياعم .. مش ممكن تهد بيتى وبيت ولادى .. حرام عليــك .. أنت باين عليــك طيب .. هاروح فين لو خرجت من هنا .. أنـــا زينب حسين المرسى .. مامتش دم بيتى يا عالم .. حـــــرام عليــكم .. حرام عليـــكم .. عايزين تعملوا فيا ايه أكثـــــر من كـــده ..

« أثناء حديث الأم للرجال .. تطفأ الأنوار تدريجيـــــا ، وتتلاشى الأصوات ويعم الظــلام ، الى أن تصدر الهمهمات من الصالة وحين يسمع صوت ارتطـــام المقـــاعد وقيـــــام الجمهـــور .. تفتح الانوار ، ولا يخـــرج الممثلون للتحيـــــة بعد أن تركوا خشبة المسرح بما عليهـــا من معدات ، فئوس ، احبال ، مقاطف .. الخ » .

نوفمبر ١٩٨٢

شعر

نهوض فيل أبرهة !

احمد زرزور

— ١ —

الغائصون الى الدروشات ــ المساخر
يحتكمون الى الورد
والنرد
والكتب الاشعرية ...
والواثقون من الغضبات الصديقة
يصاعدون الى « الطور » خلف الوصايا .... !

— ٢ —

« الفخامة » رشت معاطفها بالدماء الزميلة
جزت شعور الطفولة
وهى
تصلى .....
« الفخامة » لاترعوى باتحساف البحيرات ،
ولا تهتدى بانهدام المقاصير
دكت محاريب شمس التزامن
ثم انتحت تذرف البرقيات

الـسى

طفــلة

ردفهــا

شــطرته

الصــخور !!

— ٣ —

« الجلالة » غذت ســعار الخصى

وغنت عن الشــاة والذكريات . . .

وكانت رمــاح تسن ،

وأرجوزة عن شرار البداية تنســج ،

والداهمون القــدامى

يتوقون جمــرا

لحــج جــديد . .!

— ٤ —

الخائنون احتووا طفلتى بالقصــائد

عن متخم واغــد

بالســــنابك

والبيعة الغــانمة . . .

هكذا يشعلون الأراجيــل ،

يفتعلون العــراك ،

وباسم الذى لا اظن

يريحون وجــد القــلوب ،

ويستمهلون الضــــمائر ،

يستظهرون انتصــار التوابيت . . .!

ابرهـــة

يستحث الخطى فوق وقـــع البطـــون

وها / نيـــله

لا يكـــب

ولا ينثـــوى ....

، . . . .

، . . . .

الا فلتـــدق النواقيس مجـــدا ،

فماضون — نحن — الى الأشرم المستهام

بلوم القبيلة .. ،

آتـــون مثـــــه

برغبته فى العنـــــاق

مــــع

« الأبيـــض

المشـــتهى » !

شعر :

قصيدة الدم ..

سـالم حقى

« انشـودة الى الشاعر الشـهيد »

« بنيامين مولويز .. .. »

ما أروع القصـيدة الأخيرة .. !

ينزف شـعرها .. دما ..

من فوق حبل المشـنقة

يؤجـج الثورة حتى الانتصـار ..

يا شـاعر السـود المهيب ..

فى القارة التى تعيش لحظة المخـاض ..

يا أيهـا العـزيز ..

مولويز !!

.. ..

ما أروع القصـيدة الأخيرة ..

تحمل ريـح الغـابة الخضراء ،

صدى رعودهـا المطـيرة ..

تمور بالحيـاة والخصـوبة :

غدا .. أريـق يا أفريقيـا .. دمى

من أجل أن يعيش قومى .. سـادة ،

رؤوسـهم .. تطـاول السـماء ..

.. ..

وانــت يا أمــاه ،
يا عميقة الجــذور فى تراب أرضـــنا ..
لا وقت للأحــزان والدمــوع ،
يا رهيفـــة الفـــؤاد !
ولتعلنـــــى ..
بصـــوتك الأبى والجســـــور ..
وانت تخرجين من زنزانتى الكئيبة ..
عملاقـــة .. وشـــامخة ..
كهــذه الأشـــجار فى غاباتنا العريقـــة :
غـــدا .. يمـــوت مولويز !
طفـــلى .. وشـــاعرى ..
يقتـــله الطغـــــاة ..
لكـــن ..
يكون النصـــر فى النهـــاية القريبة ..
للوطنيين الأفـــارقة .. الأبـــاة ..
أصـــــحاب هـــذه الأرض ،
مـــذ كان الوجـــــود .
وسوف يولــد حيث مجــرى الــدم ؛
من ولـــدى الشـــــهيد ..
وطن جـــــديد !!

شعر

للأرض موعد

عمر نجم

الاهداء : الى شهداء السلام الصهيونى فى تونس !!

***

شايفكم لأنى معـــاكم هنــــاك
كأن الحـدود والحواجز مفيش
وعارفة بأن الدمـــاء النبيــه
نزيفها ح ينـــزف ولا ينتهيش
مادام الخيـــانة بتحـــكم وطنـــا
ح نســـقط ونفنى
ونركـــع لخوفنـــا .. وزيفهـــا يعيش

***

مع النيــل دماكم بتسرى لرشـــيد
مع نبض أمى ف قلب الصــــعيد
وف عروق رفاقى ف قلب السجون
تنور ضلامهم وتحبس دموعهـــم
وتحفر هدفهـــم ف قضـــبان حديـــد
مادة خيـــوطها كمـــا العنكبوت
بتطمس ملامـــح كـــل البيـــوت
قيودكم قيـــودى .. شـهيدكم شـهيدى
زمان المذلة بيمنـــع وجـــودى
ويجهض نشيدى صديقنا اليهـــودى
محـــاصر وليدى ف قلب الشـــباك
شـايفكم لأنى معـــاكم هنـــاك

***

يا توبنـــا المحنى بدم الصـــبايا
ودم الولاد
جراحك وألم برغم الآلام اللى ملهـاش نهاية
ورغم البعـــــاد
واغزل جماجم رفاقتنا النديه
عطـــور سندسية
وفرق نسيمها فى كــل المداين
وفوق النخـــاسه ف كل البـــــلاد
من الأرض طلعوا وحتما يعـــودوا
وللأرض موعد ـــ دايما وأبدا ـــ بيوفى وعوده
ساعتها الجماجم حتحبل وروده
تحـــرر عبيـــده
وتطرح بـــدال الشـــهيد جيش رجـــال
طهارة قلوبهم كمـــا الرمل صافية
كفقر الغلابه نبيـــله ودافيــه
وقوتهـــا تهزم عنف المحـــــال
تغنى نشـــيد النهـــــار اللى غاب
ما بين الخيـــانه وعهر السماسره
وغـــدر الـــــكلاب
ترجع ملامـــح وطنا اللى عشش
مكان الحمـــام فى غيطانه الغـــراب
ومليون جنينه دورينا ح تبدر
ومليون سفينه قلوعهـــا ح تعـــرف
مخـــاض الايـــاب
ساعتها يا وطنـــى
يا لقمـــة طريه ف جـــوف الغريب
يخضر شبابك برغـــم المشـــيب
نعـــاود سنينك نضم الشـــوارع
ومن بز طينك ح نرضـــع حليب
ونعشق شموسنا فى ننى ســـماك
شايفـــكم لانى معـــــاكم هنـــــاك

* * *

انجى أفلاطون ..

رحلة اربعين عاما مع الفن

فى بداية العـــام ، اقيم المعرض الشـــامل للفنانة انجى أفلاطون بمجمع الفنون بالزمالك ، حيث عرضـــت ما يزيد عن مائة وستة وثلاثين لوحة تحتل مختلف مراحل تطورها الفنى على مدى أربعين عاما متواصلة.

ــ ســـألت الفنانة انجى افلاطون ..

كيف كانت البـــدايات ؟

• نشأت فى عائلة مستنيرة ، وكنت منذ طفولتى أهوى الرسم ، كان والدى عميـــدا لكلية العلوم .. جامعة القاهرة . والدتى سيدة ذات شخصية قوية ، وعلى الرغم من انتمائها لاحـــدى العائلات البرجوازية الكبيرة الا انها كانت تقدس العمل ، بل كانت من أولى السيدات اللاتى عملن فى تصـــميم الأزياء ، وفتحت بيتا للأزياء فى مصر ، تعاونت فى ذلك مع طلعت حرب باشا ، فقد طرحت وقتها شعارات تشجيع القطن المصرى والمنتجات المصرية .. الخ .

قلت كان ابى وامى من المســـتنيرين ، وكان دائمى الســـفر الى الخـــارج ، وعلى الرغم من انفصالهما فيما بعـــد لفترة طويلة ، الا ان العلاقة بينهما كانت طيبة على الدوام ، فقد كانا أبناء عمومة .

احست عائلتى بحبى للرسم فشجعتنى وكنت فى البداية ارسم من خيالى وكانت شـــقيقتى « جول برى أفلاطون » وهى متزوجة حاليـــا من الدكتور « اسماعيل صبرى عبد الله » أديبه موهوبة ، تكتب بالفرنسية، مشكلتها انها لم تتعلم العربية ، فقد كانت اللغة الفرنسية هى اللغـــة

الأولى لأبناء الأسر الكبيرة فى جيلنا ، وكانت شقيقتى تكتب قصص خيالية للأطفال ، وأقوم أنا برسم هـذه القصـص أيضـا من خيالى ، وكانت خالتى متزوجة من « أحمد راسم » الذى كان محافظا لمدينة السـويس لفترة ، وكان أيضـا شاعرا ذاع صـيته ، أشرف على تحرير احـدى المجلات التى تصـدر باللغة الفرنسية ، فكان يقوم بنشر القصص التى تكتبها شقيقتى والرسوم التى أرسمها لهذه القصص فى المجلة . للأسف كل هذه الرسوم فقدت ولم يبق منها شىء الآن .

يمكن أن نقول بأنك نشأت فى جو فنى شجعك على ممارسة الرسم ؟

• لا كانت عندى موهبة الرسم بدون شك ، والعائلة شجعتنى . بعد ذلك فى المدرسة كان تدريس الرسم يتم بشكل أكاديمى سىء جـدا على سـبيل المثال كانت المدرسة تقوم برسم « ترابيزة » بالبعد الثالث وعليها تفاحة على سبورة الفصل ، وتطلب منا أن ننقلها الى كراساتنا ، وكنت أنا شديدة الضيق من هذه الطريقة ، وكنت اتعمد الخطأ فى الرسم وأقوم بتشويه ما أرسـمه ، وأحصل دائما على درجات سيئة جـدا ، وفى المنزل كنت أرسـم من خيالى ، فى حـرية كاملة من عالمى الطفولى الخاص ، بعيـدا عن القواعد المدرسـية ، ثم آخـذ رسـوماتى التى رسمتها فى المنزل واعرضها على مدرستى لاغاظتها عندما تجدها جميلة جدا ، وكأنى بشـكل غير واعى كنت أحاول أن أجعلها تفهم أننى أحبـد الرسم ولكنى لا أحب طريقتها ولما كان والدى أستاذا فى علم الحشرات، فكان يقوم بتكبير الحشرات تحت الميكروسكوب ويرسمها وكانت أشكالها بديعة جدا ، يطلب منى أن أقوم بهذا العمل وأنقل صور هـذه الحشرات ولكنى لم أستطع المواظبة على ذلك .

بعد ذلك أحضر لى والدى أستاذا ليعلمنى الرسم ، وكان الأستاذ ماهرا جدا فى النقل ، أحضر لى كارت بوستال وطلب منى نقل الصـور المرسومة عليها أخذت فى نقل كروت البوستال وكنت سعيدة فى البداية لكن بعد فترة لم أستطع مواصلة هذه العملية وقلت اذا كان الرسم بهـذه الطريقة فلا أريد أن أتعلمه ، باختصار لم أكن أريد أن أنقل أى شىء .

— أى أنك كنت تريدين تقديم أبداعك الشخصى ؟

• نعم لم أكن أريد أن أكون مجرد عين تنقل مثل عين الكاميرا ، المهم رفضت هذه الطريقة أيضا ، وأذكر أن والدى حزن كثيرا بعد أن كبرت قليلا وفى سن ١٤ أو ١٥ سنة ، وبعد أن تأكدت والدتى من موهبتى

حاولت أن تنميها عنـــدى فالحقتنى باتيليه خاص « بمصروفات » وهـــو عبارة عن رسم لأحد الفنانين الكبار ، المهم قضيت شهرا فى اتيليه هـــذا الفنان ثم ضقت بطريق التدريس وتركته أيضا ، هذه هى البدايات .

ــ الفنانة انجى أفلاطون . درســت الفن على المرحـــوم كامل التلمسانى ، كيف كانت تجربتك معه ؟ وهل تأثرت بأسلوبه ؟

هل لعب دورا فى تشكيل موقفك السياسى ؟

• كانت احدى صديقات والدتى تعرف كامل التلمسانى ، وكانت تعرف بأنه انســان وفنان متطور جدا ، وفقير جدا فى نفس الوقت ، لأن الفن فى ذلك الوقت كان مهنة لا تدر مالا .

هذه الصـــديقة قدمت كامل التلمســـانى الى والدتى لكى يعطينى دروسا فى الرسم ، فعلا تم الاتفاق على أن يعلمنى الرسم مقابل جنيهين فى الشهر ، وكان مبلغا كبيرا وقتها .

حكى لى كامل التلمسانى فيما بعد ، أنه جاء وهو يشعر بأنه يقوم بعمل سخيف جدا ، لم يكن يعتقد بأن الموضوع جاد ، كان يتصور انه سيقوم بتدريس الرسم لبنت من عائلة بورجوازية كبيرة ، تريد أن تتعلم الرسم كما تتعلم فتيات ذلك الزمان والبيانو والبرودريه كنوع من التسلية والترف الشخصى .

ولكن من أول لقاء مع كامل التلمسانى انفعل كل منا وفوجىء بالآخر ، كان يتحـــدث بفرنسية « مكسرة » لكن كنت أفهمها ، حدثنى عن تاريخ الفن ، فنانين العالم العظمـــاء ، علمنى ان الفن تعبير كامل للفنـــان عن نفسه ومجتمعه وكنت اكتب كل ما يقوله .

فى اللقاء الثانى قدمت له صورة تعبر عن الشحنة المكتومة داخلى ، لم اكن استطيع التعبير عنها من قبل بالطرق المدرسية الجامدة . صحيح وانا طفلة صغيرة فى المدرسة كنت اعبر عنها بالرسوم الساذجة ، لكنى بدأت اكبر واصـــبح آنسة واصـــبحت اخاف ان ارسم بنفس الطريقـــة الطفولية ، ايضا لم يكن يعجبنى نقل الكارت بوستال .

لكن كامل التلمسانى ازاح من طريقى كل السدود التى تحول بينى وبين التعبير عن ذاتى شـــجعنى على ان افرغ كل شحناتى النفســـية والعاطفية فى الرسم .

كانت معظم ملاحظاته فى البداية من الناحية الفنية كيفية اعـداد الالوان ، كيف نملأ الصـــورة ، درجـــات الالوان ، التعبير عن القريب والبعيد اى ملاحظات من الناحية التكنيكية ، كما شرح لى ما الفن ، وظيفة الفن تاريخ الفن وكان يبرز الأساتذة الكبار الذين كان لهم ارتباط قوى بالواقع وبالتاريخ وبالأحـــداث القومية فى العالم ، أستطيع ان أقول انه فتح عينى على الدنيـــا وفتح لى عوالم كانت مجهـــولة خاصـــة فى البيئة البرجوازية التى أعيش فيها أحسست بشعور مريح جـــدا ان أعبر عن نفسى بحرية ، وقدرت فعلا حرية الفن ، فوجىء كامل التلمسانى بالصورة التى قدمتها له وأحس ان بداخلى اشـــياء كثيرة أريد التعبير عنهـــا .. قلق .. تمرد ، وان كان فى الحقيقة تمرد غير واع غريزى عبرت عنه فى هـــذه الصورة .

وتعمد كامل التلمسانى الا يعرض على اى عمل من أعماله لمـــدة سنة حتى لا يؤثر على اسلوبى من الناحية الفنية ، وذلك على الرغم من تلهفى الشديد لمشاهدة لوحاته ، لأننى كنت احبه جدا وأقدره كأستاذ كبير وأذكر اننى لأول مرة أشاهد فيها لوحات كامل التلمسانى كان فى معرض من معارض المستقلين وأذكر انها اعجبتنى لحد الأبهار .

وانا فى الحقيقة لم اتأثر بأسلوبه الفنى فى التصوير ؛ لكنى تأثرت بشخصيته حقيقة أنا كنت اشـــعر ان هناك شىء ما خطأ فى المجتمع ، وان هناك عدم توازن لكن ما هو الخطأ بالضبط ، لم أكن أعرف .

هو الذى فتح أمامى سكة التعبير ، وفتح عينى على مآسى الواقع ، قال لى يوما أن هناك حاجة اسمها الاشتراكية ، وان هناك دول قامت فعلا بتطبيق النظام الاشتراكى ، وأذكر اننى يومها فرحت جدا وبسذاجة شديدة جريت الى والدتى . وقلت لها : تصورى ياماما فيه بلـــد اسمها روســـيا وفيها اشتراكيـــة فنهرتنى أمى قائلة : لا تصدقى هـــذا الكلام الفارغ ، اقصد انه علمنى اشياء كنت أجهلها وفى نفس الوقت كنت ابحث عنها ، لدرجة اننى وزميلاتى قمنا بتقسيم الفصل المدرسى الى معسكرين ، المعسكر الثورى بزعامتى ومعسكر الرجعيـــة ، ايامها كنا بدأنا نقرأ عن الثورة الفرنســـية .

وفى احد الأيام قال لى التلمسانى سأشركك فى معرض المستقلين .

* المرحلة الأولى (١٩٤٢ ـــ ١٩٤٥) الانكفاء على الذات والتعبير عن المشاعر الذاتية الداخلية .

• الفنانة انجى افلاطون كان عمرها سبعة عشر عاما حين شاركت باولى لوحاتها فى معارض جماعة الفن والحرية وبالتحديد المعرض الثالث للفنانين المستقلين ١٩٤٢ .

المرحلة الأولى : النظرة الى الداخل أو التعبير عن المشاعر الداخلية .

اتسمت لوحاتها الأولى بطابع سيريالى ، يخيم عليها جو مقبض اقرب الى جو الأحلام المزعجة والكوابيس ، كما جاءت ألوانها قاتمة .. داكنة والضوء شاحب شحيح لا يكاد يبدد الظلمة والكآبة المسيطرة على اللوحات ، الانسان غريب يقف عاريا بلا سلاح فى مواجهة ما يحيط به من اخطار ، فى حالة خوف دائم تهاجمه طيور جارحة ضخمة ، وفروع اشجار شيطانية تلتف حوله وتكبله ، تحاصره الوحدة فى غابات جرداء بلا خضرة سوى نباتات ثعبانية مخيفة تخرج من جوف الأرض .

« وكان الاكتشاف هو أولئك التلاميذ الشبان (للمستقلين الجدد) ».

انجى افلاطون ذات السبعة عشر ربيعا .. تلميذة التلمسانى منذ عامين .

رائعة هى هذه « المناظر الليلية » بخضراتها المتداخلة وكأنما هى أدغال من الأفاعى .. بمساواتها التى يتخللها الاصفرار واخضرار الزمرد .. وكأنها ساحرة ركبت فراشاتها ، فسيطر اصفرار هو اقرب الى لون الكبريت على لوحاتها الثلاث الممتازة .

لوحة الوانها لا تضم الا الأزرق والأخضر والأحمر الداكن .. ولكن بأية براعة تستخدم هذه الألوان .

هل تعيد هذه اللوحات الى الذاكرة احدا ما ؟ ربما بعض اعمال « ماسون » الذى قد لا تعرفه قط .. والأمر على أية حال ليس بذى أهمية .. لأن الطابع الشخصى واضح فى أعمالها .

وقد كشف التلمسانى عن مواهبه كأستاذ ممتاز .. فلم يكتف بأن جنب تلميذته تأثير انتاجه هو ، بل علمها كيف تستخدم الوانها على نحو لم يعد هو ذاته قادرا عليه .

ولو قدر لهذا النجاح ألا يدير رأس انجى افلاطون ، فانها سوف تكون رسامة من المستوى الذى نحبه .

بقلم مارسيل بياجينى .
(جريدة لاباترى/١٩٤٢)

ـ الفنانة انجي أفلاطـون .. من الأهميـة بمكان التعرف على أهداف جماعة الفن والحرية ، من هم مؤسسوها ؟ ومن هم ابرز أعضائها من الفنانين ما هى القيم الفنيـة التى تبنتها الجمـاعة وعملت عـلى ترسيخها ؟

وما هى اهم الانجـازات التى حققتها على الصـعيد التشـكيلى المصرى ؟

• كنت ما أزال شابة صغيرة فى ذلك الوقت ، ١٧ سنة ومازلت تلميذة فى المدرسة ، كل ما اعرفه اننى اشتركت مع جماعة الفن والحرية أو من يسمون « بالمستقلين » ، وكنت مهتمة فقط بدراستى وبالرسـم وبكامل التلمسانى ، لان علاقتى الوحيدة كانت معه ، الباقين كنت اقابلهم فقط فى المعارض ، لم يؤثر أحد منهم على كشخص وانما تأثرت بهم فنيـا فيما بعـد ، وقتها كنت أعرف ان هدف الجماعة ان يكون هناك حـرية فى الفن ، وأن يعبر كل فنان بالطريقـة التى تعجبه فى حـرية كاملة ، والمدارس الفنية مفتوحة امام الجميع تكعيبية . سـوريالية . تعبيرية وبدون قصد عبرت عن طريق السوريالية فى لوحاتى الأولى ، فقد أتاحت لى التعبير عن القلق والتمرد المكبوت داخلى ، لم اكن اعرف كيف ارسم انسان يصارع ، فعبرت عنه من خلال الشجرة ، رسمت شجرة مقيدة بقيود حقيقية تصارع من أجل فك قيودها ، كالانسان تماما ، كانت صورة غريبة جدا ، فعلا تعبر عن القلق للأسف غير موجودة الآن ، كانت هنـاك صور فوتوغرافية لهذه اللوحة ولكنى فقدتها ، كانت صورة فى جريـدة ، فقد عمل القائمين على المعرض كروت لصور كل فنان توزع أثناء العرض أو تباع ، بعد ذلك اخذها احد الصحفيين ولم يعيدها ، كانت صـورة معبرة جدا بالأبيض والاسود .

ـ هل كان هناك اهداف اخرى تسعى الجماعة لتحقيقها ؟

• كان هدفهم تحطيم كل القواعد الأكاديمية التى تقيـد الفنـان وتقيد الفن المعاصر ، وهنا نفس الصالونات التى اقاموها اشبه بصالونات الموسيقيين فى باريس ، كان لهـا صدى كبير واحدثت « فرقعة » كمـا احدثت هزة شديدة عند الناس وكثيرين فوجئوا بهذا الفن الجـديد .

كان من بين العارضين فنانين كبار امثال « محمود سـعيد » وكان اسمها معروفا وقتها ، ايضا « فؤاد كامل » و « رمسيس يونان » ، « راتب صديق » وزوجته « عايدة » وكانت فنانة ممتازة ، كانت الجماعة ايضـا تضم نقاد وأدباء مثل « جورج حنين » كان كاتبا وصحفيا كبيرا وهو احد مؤسـسى الجماعة ، كان هناك ايضـا كاتب مصرى مسيحى اسـمه

« البير كوسيرى » كان يكتب قصصا بالفرنسية هاجر بعــد ذلك ، لكن اجمل كتبه كانت عن مصر ، كان اسمه معروفا فى ذلك الوقت وكانت كتبه تحظى بالاهتمام عدد كبير من القراء ، له ثلاثة أو أربع كتب رائعــة عن مصر ، جوها مصرى جدا وان كانت مكتوبة باللغة الفرنسية كانت كتب مشهورة مثل Lamison De Lawore Seitin وترجمتها « البيت الذى ينهار » أو « الموت منتظر ١٠٠٪ من هذا المنزل » ، كتب أيضـــا « كسالى الوادى الخصيب » أسماء جميلة فى الحقيقة .

ضمت الجماعة أيضا نقاد مثل « تين مرجيــل » ، و « مارســيل بياجينى » وانا أتذكرهما لأنهما كتبا عنى ، اذكر أيضا « أنور كامل » وكان كاتبـــا .

تحت عنوان : « المعرض الثالث للفن المســتقل »

جريدة لاسمين اجيبسين ١٩٤٢

« مفاجأة المعرض هى تنوع اشكال الخضرة البالغ حد الهذيان فى لوحات انجى افلاطون ـــ هـــذه الفنانة الشابة ـــ صــغرى فنانى مصر « المستقلين » ـــ تستثمر الامكانيات الفنية المحدودة نســبيا المتاحة لها بذكاء نادر ـــ فانها تقطع كثافة وتداخل غصـــون اشجارها بمســاحات معبرة شفافة ، لاراحة نظر المشاهد ، وهى تحدد بمهارة بؤرة لوحاتهـــا متمثلة تارة فى منطقة اضاءة تنبعث من تحت الأرض ، وتارة اخـــرى فى طائر أحلام يتحدى سكون الفضاء .. وحول هـــذه البؤرة ترتب باتقان كل عناصر عالمها الخيالى .

ربما كان الخيال الفنى لانجى افلاطون ـــ وهـــو اكثر خيال حـــر وتطور قـــدم كمثال فى هذا المعرض .. ربما هذه الصفة الخارجة عن المــألوف حقيقة هى التى يتعين المحافظة عليها فى هذه الموهبة الشابة ضد ما يمكن أن تسفر عنه ردود أفعال النقاد والجمهور .. » .

١٩٤٢ **بقلم : جورج حنين**

*

ـــ فى فترة من الفترات اتجهت الفنانة / انجى افلاطون الى الكتابة الأدبية ، واصدرت ثلاث كتب هى :

ـــ « ثمانون مليون امراة معنا » ، صدر عام ١٩٤٧ كتب مقـــدمته عميد الأدب العربى د . طـــه حسين .

ـــ « نحن النساء المصريات » ، صدر عام ١٩٤٩ كتب مقـــدمته الأستاذ / عبد الرحمن الرافعى .

ـ « السـلام والجـلاء » ، صدر عام ١٩٥١ كتب مقدمته د . عزيز فهمى .

سألت الفنانة لمـاذا اتجهت الى الكتابة الأدبية وأنت فنانة مصورة تجيد التعبير بلغة الريشة واللون والنور والظـلال ؟

• ظاهرة اتجاهي للكتابة جاءت مرتبطة بنشـاطي السـياسي والاجتماعي ، وبصفة خاصة حركة تحرير المراة ، فمنذ بداية عام ١٩٤٥ قمنا بتكوين اول رابطـة لفتيات الجامعة ، وكانت اول جمعية نسائيـة تقدمية ، لم تكن تهدف الى المساواة الكاملة بين المراة والرجل ، ولكن كان لها مطالب واضحة وعادلة ، شملت نقاط جديدة لم تكن موجودة قبلا ، مثلا المساواة بين المراة والرجل فى الأجور وعدد ساعات العمل وكنا نرفع شعار « أجر متساوى لعمل متساوى » .

كانت الرابطة تدعو المراة للمشاركة فى الحياة السياسية للبـلاد ، وبالطبع كان هـذا مرتبطا بالمد الوطنى الذى حدث فى صفوف الشـعب المصرى من أجـل جلاء قوات الاحتلال الانجليزى ، لذلك كان للرابطـة مطالب اخرى اجتماعية وديمقراطيـة على كل فان تجربة الكتابة لم تكن جديدة بالنسـبة لى كما يعتقد البعض ، فقـد كتبت مقالات ادبية لفترة طويلة ، كما شاركت فى تحرير جريدة « المصرى » وكنت اقوم بالاشراف على تحرير صفحة المراة فيها .

وكانت الكتابة بالنسـبة لى اداة للتعبير عن مطالب وكفاح المراة اكثر من كونهـا موهبة أدبية .

ـ اى ان الفنانة انجي افلاطون ترى ان امكانيات الكلمة فى التواصل مع المتلقى ، اكبر من امكانيات اللوحـة الفنية ؟

• حقيقة حدث نمو فى الوعى التشكيلى بالنسبة للمتلقى ، كما ان جمهور اللوحة الفنية ازداد بشكل ملحوظ فى الفترة الأخيرة ، والشريحة التى تتلقى الفن التشكيلى اتسعت ، لكن الكلمة مبـاشرة ، اما اللوحـة الفنية فلا يمكن ان تكون مبـاشرة بنفس الدرجة يمكن ان يحـدث الفن التشكيلى انعكاسا او يشير بتقـدم لكنه لا يخـاطب الجماهير بشـكل مباشر ، والى جانب العمـل الفنى ، كنت مندمجة فى العمل السياسى ، وأحسسـت بأنه من الضرورى أن اكتب لـذلك كتبت الكتـاب الأول « ٨٠ مليون امراة معنـا » وانا أصدرت هذا الكتاب بعد عودتى من أول مؤتمر نسائى فى العالم بعد الحرب العالمية الثانية وهو المؤتمر التاسيسى للاتحاد النسائى الدولى الديمقراطى ، وهو اتحاد قوى جدا له أعضـاء

من جميع دول العالم في افريقيا وآسيا واوروبا ، وامريكا ، ولم يكن يدافع عن حقوق المرأة فقط لكن كان ايضـــا من انصار قضايا تحرير الشعوب والسلام العالمي .

وكانت هذه هي المرة الأولى التي يتسم فيها ربط الحركة النسائية التقدمية المصرية الجـــديدة في ذلك الوقت بالحركة النسائيـــة التقدمية العالمية ، لأنه في نفس الوقت كان هناك اتحاد نسائي دولي آخر ، يمكن أن نقول عنه رجعي ، بمعنى انه كان يطـــالب فقط بتحـــرير المرأة وبهـــذه الطريقة كان يمكن ان تجد من يقول : انا لا استطيع تاييد قضايا التحـــرر الوطني لأنه ليس لي أن اتدخل في الســـياسة ، بمعنى آخر فان هـــذا الاتحاد الرجعي كان لا يعارض الاحتلال ، اى انه يؤيد الأمر الواقع وهو الاحتلال وفعلا كان هذا الاتحاد له اتجاه صهيوني غربي . امريكي على عكس الاتحاد النسائي الدولي التقدمي الذى كان يساند قضـــايا وكفاح الشعب المصرى . الشعب العربى من اجل التحرر ، لذلك كان هـــذا الكتاب يعكس الارتباط بين الحركة النسائية المصرية والحركة النســـائية الدولية التقدمية في اطار قضايا التحـــرر الوطني .

• اما بالنسبة لكتاب « نحن النساء المصريات » ، فقـــد صـــدر عام ١٩٤٩ وكان دفاعا عن تحرير المرأة وكان يقـــدم مطالب جديدة للمرأة في ذلك الوقت ، فمثلا تعرض لقضـــية المرأة في العمـــل وكما قلت طالب بالمساواة في الأجر وعدد ساعات العمل بين المرأة والرجل ، وكان يحوى مناقشاتي مع انصار عودة المرأة الى البيت وهي قضـــية عادت اليـــوم لتطرح من جديد ايضا كان يتبنى مشاكل المرأة وكفاحها في الخمسينيات .

• وبالنسبة لكتاب « السلام والجلاء » فقد حاولت فيه أن أربـــط بين الجلاء والسلام وصدر هذا الكتاب عام ١٩٥١ وهو العام الذى تكون فيه اول مجلس ســـلام مصرى وكان مرتبطا بمجلس الســـلام العالمي ، وقد قمت بتاليف هذا الكتاب خصيصا لكي أوضح مدى الارتباط بين الجلاء والسلام ، كيف ان الاستعمار يحتل بلادنا ليجعل منهـــا قواعد عسكرية يهاجم منها دولا اخرى ، وكان هناك نوع من الخلط ، فنحن لا نريد سلاما وانما نريد حربا تحريرية ، كيف يكون هناك سلام عالمي مع وجود دول مستعمرة ودول محتلة ، ايضا طالبت بجلاء جميع القوات الأجنبيـــة عن مصر والسودان ، واعلنت ان هذا جزء من السلام العالمي ، والدكتـــــور « عزيز فهمي » رحمه الله كان رجلا متحررا ، كان من الوفديين التقدميين جدا ، وكان عضـــوا في مجلس السلام ، ايد هذا الكتاب وكتب لي مقدمة قوية جـــدا .

ـ هل توقفت الفنانة انجى عن الرسم خلال الفتــرة التى عملت فيها بالكتابة ؟

• لا أنا توقفت عن الرسم فى الفترة من ١٩٤٦ الى ١٩٤٨ تقريبا ، فقد اردت أن اقف مع نفسى وقفة موضوعية ، خاصة وان فترة السوريالية كانت قد انتهت بالنسبة لى ، واندمجت بعنف وبنشــاط كبير فى العمــل السـياسى واحسست بأننى قد انتقلت نقلة فكرية ونفسية ، وانه يجب ان أرسم بطريقة تناسب هذه النقلة او أتوقف عن الرســم نهــائيا فتوقفت وعدت مرة أخرى لأمارس العمـل الفنى الى جانب العمــل السياسى ١٩٤٨ .

* المرحلة الثانية من ١٩٤٨ الى ١٩٥٢

كان ثمرتها معرضها الأول الذى اقيم فى مارس ١٩٥٢ بجالبرى ادم بشارع سليمان ، واختارت انجى افلاطون ابطال لوحاتها من أفراد الشعب البسطاء فى حياتهم المتقشفة ، كما عبرت فى كثير من لوحاتها عن رفضــها لكثير من القيم الموروثة التى تفرق بين المرأة والرجل فى الوضع الاجتماعى وتعاملها على انها كائن من الدرجــة الثانية ، فاحتوى المعرض علــى لوحات مثل « روحى وانتى طالقة » و « الزوجة الرابعة » .

وتقول الفنانة انجى افلاطون :

اقمت هذا المعرض فى وقت سياسى عصيب وقلق جـدا ، بعـد حريق القاهرة ، وبعد فترة الكفاح المسلح فى القنــاة ، فحريق القاهرة كان هدفه تحطيم المقــاومة فى القنــاة وتحطيم الحـركة الوطنيــة ، اقيم المعرض قبل ثورة يوليــو بشهور ، وكان جو المعرض ملتهبا • أى كان يحمل ارهاصات المد الثــورى القــادم ، وكان المعرض عبــارة عن مظــاهرة سياسية حضره عـدد كبير من الناس ، وانا لــم ارى فى حياتى هذا العدد من الناس فى معرض لانه لم يكن مجـرد معــرض فنى ، انما كان له وجهة سياسية ، ايضا كان فى قاعة ادم بشــارع سليمان بجــوار ميدان التحرير ، وانا كنت معروفة بمواقفى السياسية.

معرض الثــائرة

عرضت انجى افلاطون طوال الاسبوعين المــاضيين فى صالة آدم حمسين لوحة .. ملخصها جميعا : انا ثائرة !

ولو ان انجى انزلقت كالآخرين الى عرض لوحات تقــول فيها :
« انا فنانة » .. لفشل معرضها كما تفشل عادة معــارض الآخرين ..

وهذا ــ بالذات ــ هو كل ما يحتاج اليه المجتمع المصرى فى مرحلته الحــالية .

نحن فى حاجة الى سيدة تهــاجم امامنا « الطلاق » .. وتشرح بشاعته بوجه امراة مذهولة ، ضائعة ، يتنفس فى عينيها حقد أسود على الحياة التى سلبتها منها جملة الزوج الطاغى : روحى وانت طالقة !

فى حاجة الى مصرية تقــول لنا اننا لصوص .. وتثبت هذا الاتهام بصورة فلاحتين تستلقيان ككومتين من القمامة وراء جدار فى الريف .. كلاهما متعبة كأنها تموت .. ملقــاة على الأرض بلا حيــاة .. وكلتاهما مع ذلك تصنعان لنــا كل الحيــاة ..

فى حاجة الى ثائرة تقــول لنــا ان معــركة الحيــاة ليست معركة الرجل وحده .. ثم تؤكد هذا القــول بصورة النســاء وهن « يعملن كالرجال » .. وبصورتهن فى جنازة الشــهداء وهن يسرن فيها مــع هؤلاء الرجال ، ويرفعن أيديهن الى الســماء كأنها تصيح : لن ننسى !

هذا هو ما نحن فى حاجة اليه ..

ومهمة الذين يعرفون كيف يرسمون فى مصر .. ينبغى أن تكــون دائما هى التعبير عن الحيــاة التى يعيشونها .

صــلاح حــافظ

روز اليوسف (١٩٥٢/٣/١٧)

ــ الفنانة انجى افلاطون ... وصف البعض معرضك الأول بأنه كان صرخة احتجاج ضد الظلم الواقــع على المرأة المصرية ، فقد عرضت فيه لوحات تدافــع عن حقوق المرأة .

• أيضا الحركة الوطنية لأنه كان يعكس الجو الســياسى وقتهــا ، حقيقة كانت هناك نكسة مؤقتة للحــركة الوطنية ، لكن الحــركة كانت مازال قوية جــدا ، كانت هنــاك لوحات تعبر عن كفاح الشعب المصرى ولوحة « لن تنسى » بالذات وهى عن شهداء ١٤ نوفمبر فى قناة السويس .

ـ ما هى قصة هذه اللوحة ؟

• قصة هـذه اللوحة ، اننى قررت أن أهديهـا الى المدينـة الجامعية . جامعة القاهرة وكان هدفى أن تعرض هذه اللوحـة وسط الطلبة والمثقفين هناك ، على اساس انها لوحة وطنية وهامة ، وفعـلا قمت باهداء اللوحة الى المدينة ، وسلمتها للدكتـور الشافعى رئيس المدينة الجامعية وقتها ، وقد سعد جـدا بهـا وقام بعرضها فى مـكان بارز ، وارسل لى خطابا يشكرنى فيه على لوحتى الجميلة التى اهديتها للمدينة الجامعية .

بعد ذلك علمت من والدى أن ضجة شديدة قامت فى المدينة الجامعية بسبب لوحتى لأن الطلبـة انفعلوا جـدا بهـا ، وقاموا بتصـويرها بالكاميرا ووزعوها كمنشور سياسى ، وتدخلت المباحث العـامة وقامت بحجب اللوحة عن الأنظار . بعـد ثورة ٢٣ يوليـو ١٩٥٢ تم عرض اللوحة مرة اخرى وحين وقعت احـداث اخرى تم حجب اللوحـة واخفاءها وهكذا تكرر عرضها وحجبها ، فقد كانت تعكس المد والجذر فى الحـركة الوطنية ، فمثلا اذا شعرت الحـكومة بأى نوع من التمرد فى صفوف الجماهير تقـوم المباحث بحجب اللوحة واخفاءها على اساس انهـا منشور تحريضى ، أنا لا أعرف مصير هذه اللوحة الآن ، لكنهـا حقيقة قامت بدورها ، فيما بعد قابلت رئيس المدينة الجامعية الذى قال لى : « انتى عملتى فينا مقلب باللوحة دى » لقـد سببت لى كثير من المشاكل ، كان يضحك لكنى أحسست بجديته ، وكان هدفى أن تحـدث اللوحة هذا التأثير ، لقد ضحيت بهـا ولكن كان لهـا نتيجـة ايجابية فقد حركت الناس .

كانت المدرسة الواقعية الحديثة فى الرسم غير محددة المعالم .. الى أن دخلت يا انجى الميـدان ..

معرضك يثبت أن الفنـان الواقعى له خصائص تماما ككل فنـان من مذهب آخر ..

اللون عندك يلعب دور مهم جدا .

والهارمونى بين الموضوع والشكل قد وصلا على ريشتك للقمة ..

والهم المصرى .. ليس ككل الهموم الانسانية .

انه هم ممتزج بكثير من المسرات التى لا يعرف أحـد مصدرها . هذا هو الهم المصرى الذى استطعت أن تبثيه بصدق فى كل الموضوعات .

« روحى وانت طالقه » معجزة كبيرة يا انجى . . الحيـاة فيهما تعبر عن موت أبشع من الموت .

زكريا الحجاوى

(١٩٥٢/٣/٧)

* المرحلة الثالثة (١٩٥٣ الى ١٩٥٨) .

ومن موقف الفنان الملتزم . انحازت انجى افلاطون الى جانب طبقات الشعب الكادحة ، وجعلت من ريشتها معبرا عن قضاياها ومشكلاتهـا فصورت العمال . . جموع الفلاحين فى حقولهم فى قمة توحدهم الانسانى فى لحظات العمل الجماعى المحروم صـورت الصيادين . . البنـاءين . وعمال الغزل ، ورش الطوب وعمال الترام عبرت عن افتنانها بجمـال الطبيعة المصرية مدنها وقراها ، حقولهـا ونيلهـا وبالاضافة الى تبنيهـا بقضايا الانسـان المصرى وتجسيدها لآلامه كانت المرأة المصرية وما تزال بطلا بارزا فى لوحاتها .

غلب على لوحات هذه الفترة اسلوب تعبيرى انفعالى يجنـح الى تحريف شخوص وعنـاصر التشكيل الفنى من أجل ابراز شحنة تعبيرية معينة تناسب التى تبناها والانفعالات التى تحـاول تجسيدها ، كمـا استمرت فى استخدام الألوان الداكنة والقاتمة وان كانت بدرجـة اقـل من المرحلة السابقة .

— فى عامى ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ حصلت الفنانة انجى أفلاطون علـى جائزتين فى معارض صالون القاهرة التى نظمتها جمعية محبى الفنـون الجميلة بالقاهرة .

سألت الفنانة انجى :

عن أى لوحاتك كانت هذه الجوائز ؟

• فى هذه الفترة كانت جمعية محبى الفنون الجميلة نشيطة جـدا وكانت تنظم مسابقات جادة جـدا وفى سنة ٥٦ نظمت الجمعية مسابقة عن بورسعيد والعدوان الثلاثى ، وقمت برسم لوحة عبرت فيهـا عن بشاعة هذا العدوان الغاشم وأسميتها « بورسعيد » . صورت فيهـا سيدة مقتولة بقنابل الأعداء ، ملقـاة على الأرض تجلس الى جوارهـا طفلتها الصغيرة ، تنطق عيناها بالفزع ، هذه اللوحة حصلت على جائزة سنة ١٩٥٦ .

اللوحة الثانية التى حصلت على جـــائزة هى « الترحيـل الى الواحات » وقتها كان لهـــا اسم آخـر ، هى صورة سياسية جـدا ، فهى تعبر عن فترة هامة فى سنة ١٩٥٧/٥٦ ولأول مرة صـدر قـرار بترحيل المعتقلين الشيوعيين الى سجن الواحات ، فقامت مظـاهرة من العـائلات « أهالى المسجونين » على باب السجن واخذت الأمهـات تصرخ محتجات ، فقمت بعمل هـذه اللوحة وارسلتها الى جمعية محبى الفنون الجميلة لتدخل المسابقة واسميتها « النادبات » حتى لا يتم الربط بينها وبين السجن متمتع ، لكن فوجئت بانهـا حصلت على جـائزة ، ولا ادرى ان كانوا قد فهموا مضمونها أم لا .

يقول عنها الفنان المكسيكى الكبير جوزيه الفاروسيكيروس :

اتخذت انجى افلاطون الطريق الى فن اجتماعى وواقعى فى نفس الوقت ، يبدأ من العزيمة القومية ويتحرك بتصميم فى المجالات التشكيلية مع الكائنات ومع الحياة الكاملة للناس فى وطنها ..

ولطريقة عرضها خواص البلاستيكية الطبية سواء فى الشـكل أو اللون أو الملمس . وهى لا ينقصها شىء مما يتـود الى الواقعيـة الحديثة ، الواقعية الجديدة الأكثر نطقا والأغنى من الواقعية القـديمة ؛ الواقعية التى اتخذت الطريق نحـو اكتنـاز كل ما اكتشـف من قبل والبحث ، بالاضافة الى ذلك ، عن اكتشافات عظمى مستقبلة فى نفس الاتجـاه .

... انها تسير بكل ما لديها من عاطفة قوية فرنية نحـو فن قومى ذى أصداء عالميـة ..

مقتطفات من خطاب لجوزيه الفاروسيكيروس

القاهرة فى ١٩٥٦/٩/١٨

* المرحلة الرابعة (١٩٥٩ ـــ ١٩٦٣) .. المعتقل

... ١٩٥٩ يرتبط هذا العـام بعديد من الاحـداث الهامة فى حياة الفنانة / انجى افلاطون .

أولا : اعتقلت الفنانة لنشاطها السياسى .

ثانيا : حصلت على الجائزة الأولى لمسابقة المناظر الطبيعية من وزارة الثقافة والاعلام فى نفس العـام .

سألت الفنانة انجى افلاطون :

ماذا تحمل ذاكرتك لهذه الفترة ؟

ـ هذه أهم جائزة حصلت عليها فى حياتى ، وتكاد تكون الوحيدة ، واذا سألتنى لماذا لم احصل على جائزة الدولة التشجيعية ، اقول لاننى لم اتقدم لأى مسابقة فنية بعد ذلك ، لأنى أرى أنه من الخطأ ان يضطر الفنان لأن يرسل أعماله الى المجلس الأعلى للثقافة كل عام حتى يحصل على هذه الجائزة ، ومن المفروض أن يقوم المجلس الأعلى للثقافة بمتابعة اعمال ومعارض الفنانين ، وتمنح جوائز الدولة التشجيعية والتقديرية لمن يستحق منهم على اساس هذه المتابعة ، هذه هى الطريقة ، أما أن يتقدم الفنان بنفسه لنيل هذه الجائزة فأنا اراها مسألة مهينة لكرامة الفنان ، انا لم أتقدم لجائزة الدولة التشجيعية ولذلك لم احصل عليها ولم احصل على أى جائزة من هذا النوع .

*اعود فأقول ان جائزة المناظر الطبيعية جاءت فى ظروف خاصة . فقد أقمت معرض فى اتيليه القاهرة فى مارس ١٩٥٩ ، وفى ذلك الوقت كانت هناك حملة اعتقالات واسعة للمناضلين السياسيين كما كان هناك عدد كبير من الرجال فى السجن .

وأثناء فترة المعرض ، كانت هناك خطبة سياسية لشخصية هامة ، جمال عبد الناصر على ما أعتقد ، سمعت الخطاب واحسست ، أن هناك حملة اعتقالات أخرى ، وسوف تشمل لأول مرة النساء ، المناضلات ، فأوقفت المعرض قبل نهايته ، جمعت لوحاتى وأعدتها الى منزلى وارسلت صورة لمسابقة المناظر الطبيعية .

بعد أسبوعين صدر أول قرار باعتقال المرأة لنشاطها السياسى وكنت ضمن من صدر الأمر باعتقالهن ، اختفيت لفترة عن انظار رجال المباحث وأثناء فترة الاختفاء قرأت فى الجورنال اننى حصلت على الجائزة الأولى فى مسابقة المناظر الطبيعية وقيمتها مائة جنيه وكانت وقتها تساوى الفين أو ثلاثة آلاف بالنسبة للقوة الشرائية للنقود الحالية ، وكنت فى أشد احاجة لهذا المبلغ وانا مختفية ، لكن لم استطع استلام المبلغ ، بعد دخولى السجن عملت توكيل لأختى التى قامت باستلام قيمة الجائزة لكن هذه الجائزة ساعدتنى كثيرا ، رفعت شأنى وزادت شهرتى داخل السجن فقد كان الرسم ممنوع داخل السجن ، كما كانت القراءة ممنوعة ، كل شىء يمت للثقافة بصلة كان ممنوعا ، وحينما قلت لمدير السجن اننى حصلت على الجائزة الأولى ١٠٠ جنيه ، وهذا مبلغ كبير بالنسبة له ، سعى الى اعطائى تصريح بالرسم داخل السجن ، ولما كان الرسم ممنوعا ، فقد ترك لى حرية الرسم بشكل

ودى ويدون تصريح من المباحث ، بعد ان اخبرته بأننى يمكن أن أرسم لصالح السجن ، وانه يمكن بيـع اللوحات وتعـود حصيلتها لخزينـة السجن طبعا وافـق واحضر لى الأدوات والألوان وتركنى أرسم ، وكنت طول الوقت أخشى أن يعود فيمنعنى من الرسم مرة أخرى .

بعد ذلك ابلغنى انه لم يتمكن من بيـع لوحاتى لانهـا قاتمـة وتراجيدية ، قلت له : أنا والمسجونات السياسيات سنقوم بشرائهـا ، وفعلا بدأت اشترى لوحاتى ، وكنت أساومه كثيرا وارجوه أن يمنحنى تخفيض فى أسعار اللوحات على أساس أننى قمت برسمها ، وكثيرات من زميلاتى فى المعتقل اشترين لوحاتى فقد كنا نحتفظ بنقود فى أمانات السجن .

وهذه هى اهم نتيجة لحصولى على جائزة المناظر الطبيعية .

** أثناء فترة الاعتقال (١٩٥٩ — ١٩٦٣) كانت ممارستها للفن هى عزاؤها الوحيد ، وطاقة تتنفس منها روحها المثقلة بالقيود والاغلال، المحاطة دوما بالأسوار والحرس ، انفعلت انجى افلاطون بحيـاة السجن كمـا سمعت كثيرا من قصص المسـجونات العاديات ، وكانت تعكس وجها آخر مأساويا للمجتمع المصرى ، فأخذت تصور حيـاة السـجن فى لوحات مثل « العنبر » ، « من وراء القضـبان » « اليمخانة » ، « الطابور » ، « فى الليل » ، « شجرتى » . ولمـا كان سجن النساء بالقناطر يطل على ترعة المحمودية ، فقد قامت برسـم كثير من أشرعة المراكب التى تمر بهـا ، كما صورت عـددا من البورتريهات لكثير من المسجونات .

وتعكس لوحات فترة الاعتقـال تطورا هاما فى الأسلوب الفنى لانجى افلاطون فقد استطاعت أن تحقق نقلة هامة على مستوى التكنيك ولقد عبرت لوحات هذه الفترة عن اكتمال الرؤية وامتـلاك الأداة ، كما حملت البذور الجنينة الأولى لأسلوب فنى خاص ومتميز ، فقد بدأت فى استخدام أسلوب التنقيطية الذى يذكرنا بتكنيك التأثيرين وخاصـة « فان جوخ » لوحة « شجرتى » مثلا ، كما انتقلت الى استخدام الألوان الصريحة والمشعة فى تقابلات ناجحة بين الساخن والبارد .

وتقول الفنانة انجى افلاطون عن فترة الاعتقال :

كنت اريد ان أسجل مأساة السجن بالنسبة للمساجين العاديين . لانهـا جزء من طريقى الطـويل الذى اخترته ، كنت أريد ان اعبـر عن ضحايا المجتمع ، افراد بسطاء من الشعب فلاحات ، فعلا دخلت مرحلة

البورتريهات « الطابور » و « العنبر » فى محاولة لتصوير جو السجن التراجيدى ، والناس فى القيود ، بعد فترة لم اعد احتمل جو السجن القبيح ، رحت انظر حولى ، واتجه نظرى الى الطبيعة واحسست بنوع من الجنون ، كنت فى حاجة شديدة الى الطبيعة ، واكتشفت أننى يمكن أن أجد الطبيعة بالرغم من الحوائط الكبيرة والأسوار والقضبان لأن هناك وراء سجن القناطر تظهر بعض المناظر الطبيعية ، واكتشفت بالقرب من العنبر شجرة ، فتعلقت بها ، وضعت فيها كل آمالى وبدأت أرسمها لاحظت أنها تتغير بتغير الفصول ، هى شجرة عادية ليست كالاكاسيا شديدة الحمرة لكن فى الربيع كانت تزهر ورد أحمر ، وفى الشتاء تكون خضراء ، خضار الغيط المصرى الجميل ، وفعلا تبنيت هذه الشجرة ، رحت أراقبها وارسمها وصورتها عدة مرات فى فصول مختلفة واسميتها « شجرتى » او « شجرة الأمل » . النقطة الثانية الهامة فى الطبيعة التى صورتها فى السجن هى اشرعة المراكب وان كنت لا احتفظ باى منها ، كان سجن النساء فى القناطر يطل على ترعة تمر فيها المراكب . لم نكن نرى من المراكب سوى الأشرعة وكانت جميلة جدا تتحرك مع الهواء وكان المراكبية يتسلقون الصارى لربط الأشرعة ، فى عملية كفاح مجهد ، اى كان هناك صراع بين الهواء والمراكبى والشراع ، كونت هذه المناظر عندى حالة نفسية جميلة خاصة ان الشراع يختفى بعد فترة مع تحرك المركب وانا ثابتة فى مكانى، وكان عندى احساس كان المراكب تسير داخل السجن لانى لا اشاهد منها سوى الشراع الذى يتحرك .

وحدث لى شىء كثيرا ما يحدث مع الناس — الشعب المصرى — لانه شعب فنان جدا لكنه لا يعرف ذلك ، يكفى ان تعطيه اشارة صغيرة فيصحوا .

حدث ان سمحت لى ادارة السجن بالصعود الى المغسل وكان يقع فى مكان عالى نسبيا ، حتى اتمكن من رؤية الأشرعة بشكل افضل لكى أرسمها ، ولاحظت المسجونات اهتمامى الشديد بأشرعة المراكب ، فى البداية كن يراقبنى بدهشة ، لكن بعد فترة بدأوا يحسون باهمية الأشرعة ، كانت تمثل الحرية لأنها تتحرك وتختفى ونحن ثابتات فى اماكننا ، فطلبت ان تبلغنى اى واحدة اذا شاهدت مركب ، لأن المراكب لا تمر طول الوقت ، وكان عندما تشاهد احداهن شراع مركب يمر تحدث حالة غريبة تجرى كل المسجونات فى فرح شديد ينادوننى ، ويصرخن الأشرعة .. الأشرعة فاجرى انا ايضا وننتدفع كلنا فى حركة جماعية وحماس شديد وانفعال أشد ، كان الشراع جزء من الحلم بالحرية

كان يذكرنا بأن هنـــاك دنيا وعالم يتحـــرك ويتطور وانه سيأتى وقت نتحرك فيه نحن أيضـا .

المرحلة الخامسـة : الخروج (١٩٦٣ : ١٩٧٣)

*** فى ٢٤ يوليو ١٩٦٣ تم الافراج عن الفنانة انجى أفلاطون

خرجت من السجن وكأنها عطشى للنور والحرية ، انطلقت الى براح الحقول الخضراء واحتفالات الزهور ، وتجمعات النخيل مصورة افراح الطبيعة مختلطة بأفراح البشر فى مواسم الحصاد ، حيث تعكس ملابس الفلاحات بألوانها الصداحة فرحة جمع الذرة وجنى البرتقال .

مرة أخرى تؤكد الفنانة انحيازها لقضايا الوطن ، فتصور الفدائيين بعباءاتهم التى تخفى الوجوه ، وبنادقهم المشرعة فى اصرار كما نصـــور انتخابات المرأة فى الريف وتصحبنا الى اسوان لتدهشنا بلوحات مبـــدعة تنقل الينا حرارة العمل فى بنـــاء السد العالى .

وفى هذه المرحلة حققت انجى افلاطون نقلة أخرى على مســـتوى التكنيك مطورة أسلوبها ، فقد استطاعت النقط لتتحول الى شرط فى ترديدات لونية متناغمة أقرب الى الرفش الاسلامى حيث تتردد الوحدة اللونية « الشرطة » كترديد التيمات الزخرفية الاســـلامية التى تحمـــل ايقاع التسابيح ، والتطريز اللونى لمسطحات اللوحات يعكس الايقـــاع السريع لحركة الفرشاه فيعطى ايحـــاءا بالحركة الدائبة والنمـــو ، وزحام اللوحات يعكس حسا طفوليا ورغبة فى حصر العـــالم بكل تفاصيله داخل اللوحة ، فكل شىء مهم وبطل فاهتمامها بالحجر الصغير الملقى عفوا لا يقل عن اهتمامها بأى جزء فى اللوحة .

وتقول انجى افلاطون عن هذه الفترة :

انا لجـــأت الى الريف المصرى ابتداء من ١٩٤٨ ، كنت قد انقطعت عن الرسم فترة نتيجة اندماجى فى الحركة السياسية ، ولمـــا عدت الى الرسم مرة أخرى ، قررت أن أحـــاول خلال رحلتى الفنية أن أعبر عن الشعب المصرى وأن أتعرف بنفسى على الوجه الحقيقى للواقع المصرى، وقررت أن أبدأ من الريف ، لأن الريف أكثر أصالة ، ومن وقتها حتى الآن انا أستوحى موضوعات لوحاتى أساسـا من الريف ، الذى تغير هـــو التكنيك وطريقة التعبير ونظرتى للحيـــاة طبعا ، وقبل مرحلة السجن كنت أعبر عن نفس الموضوعات ، لكن كنت أهتم بالأشخاص أكثر من

الطبيعة ، اى كان الانسان بطل لوحاتى وكنت وقتها أعتقد أن الطبيعة مجرد عامل مساعد او ديكور بالنسبة للانسان فى اللوحة ، وانا رسمت مناظر طبيعية قبل المعتقل بدليـــل انى حصلت على الجـــائزة الأولى للمناظر الطبيعية سنة ١٩٥٦ لكن من ناحية موقفى السياسى الملتزم ، كنت ما ازال صغيرة ، وشابة ومتحمسة ، وكنت أعتقد أن الطبيعة غير ذات أهمية ، المهم هو الانسان ، يمكن أن اقـــول انى كنت وجمة ، كان هناك نوع من الجمود فى التفكير ، ومع ذلك كنت اصور الطبيعة أيضا ، ولكن عندما دخلت السجن وعرفت قيمة الطبيعة وانهـــا تمثل الحـــرية وان هناك ارتبـــاط بين الانســـــان والطبيعة ، قيود السجن جعلتنى أحسها ، وتخلصت من هذا الجمود ، واستمررت فى التعبير عن الريف المصرى ، مجموعات الفلاحين والأشجار والأحاسيس ، الطبيعية ككل بما فيها الانسان .

والنقلة التكنيكية بدأت فى رأيى من سنة ١٩٥٦ . اذا لاحظت لوحات مثل « صياد بلطيم » ، « بورسعيد » ، « حجرتى فى فتـــرة الاختفاء » تجد أن هناك قفزة فى التكنيك ، استمرت معى بعد ذلك .

فترة السجن انا أسميها فترة النضوج ليس فقط انسانيا ولكن فنيا أيضا ، بعد الافراج عنى ، أمضيت فترة راحة وعدت الى اعمالى الأولـــى سافرت الى البلد ــ المنشية الصغرى ــ بجوار كفر شكر . منطقـــة حمراء ، المهم اندمجت فى حيـــاة الريف حقيقة حدث لى نوع من الزغللة . واحسست بأنى أرى كل الالوان معا ، اصابتنى دوخة من الحـــركة والالوان ودخلت فى مرحلة انا احددها زمنيا من ١٩٦٤ الى ١٩٧٣ وهى تحمل شحنة قوية من الألوان والحـــركة والخطوط البيضاء التى تتخلل نسيج اللوحة .

ــ انا لا أوافقك على مسألة التنقيطية ، لأن هنـــاك مدرسة عالمية اسمها Poiutism وأنصارها يتقيدون بالألوان الصافية Pune فقط ، وهم لم يكونوا يهتمون بالتعبير ، لكن انا عندى التعبير جزء هـــام جدا وقوى .

اى انهم ــ التنقيطيون ــ يهتمون بالتعبير من خلال اللون فقط وليس الخط أو التكوين او الموضوع .

• فى مقالى لجريدة الأهالى حاولت أن أوضح ان التنقيطية ظهرت عندك فى عدد قليـــل من اللوحات واذا نظرنا الى لوحة « شـــجرنى » نجد أن الشجرة التى قمتى برسمها قريبة جـــدا من شجرة فان جوخ .

بعد ذلك استطالت النقط لتتحول الى شرط تتردد لتكون وحدات لونيـة أو أشياء أو اشخاص ، وهنا أصـبح التكنيك اقرب الى التيمـات الزخرفية الاسلامية ، في الرقشن العربى أو تكرار الوحدة في الااربيسك والمشربيات القديمة ، كما نلاحظ ان لوحات هذه المرحلة شديدة الازدحام بالعناصر وغنية بالألوان المشعة .

ـ هذا نصا من الفن العربى ، كان العرب قديما يشعرون بالملل من الصحراء الخاوية حولهم هذا الفراغ الشاسع الذى يحيط بهـم ، فكان الفنـان العربى يملأ اللوحـة في محـاولة للتغلب على هـذا الفراغ الكبير .

أنا ايضا لم أكن أحب الصـحراء أبدا ، مساحات كبيرة خـاوية وفضاء مخيف والأشجار على ابعـاد كبيرة . وانا احاول تحليل الفتـرة من اواخر الستينيات الى أوائل السبعينيات فنيا ، أجد أننى كنت أحاول ان امحو هذا الفراغ الكبير المسمى بالصـحراء ، وكنت أحـاول أن أملأ لوحاتي بالطبيعة والناس وهما لا يفترقان فالأشـخاص جزء من الطبيعة ، والطبيعة تكمل الناس .

« .. ان انجى افلاطون تختار الأوجـه والجماعات ، وتداعب الأيدى والحـركات التى يقوم بهـا الرجال والنساء وهم يعملون . وتعلم انجى أفلاطون انه اذا أراد المرء أن يسمع صوته فلا يجب أن يكـون مصطنعا أو أن يقع فريسـة (الموضـة) السائدة . لذلك فان انجى لا تستمع الا لذلك الصوت المصرى الذى هو صوت أصلها العريق ، صوت رمال ومياه النيل والآفاق الواسعة التى تحترق بلهيب داخلى » .

مقتطفات من مقـدمة (جان لورسا)

لكتالوج معرض الفنانة فى اخناتون مارس ١٩٦٤

* فى عام ١٩٦٥ حصلت الفنانة انجى افلاطون على منحـة التفرغ من وزارة الثقافة والاعلام ، كما كانت وراء الرحلة التى نظمتها الوزارة لمجموعة من الفنانين للذهاب الى اسوان لتصوير العمل الذى كان يقوم على قدم وساق فى بناء السد العالى .

وتقول انجى افلاطون :

بدأت حكاية أسوان هذه بعد أن خرجت من السجن ، وكنت اريد تصوير للنوبة القديمـة قبل أن تغرق ، فقد ضيعت على فترة السـجن شيء واحد مهم وهـو تصوير النوبة ، المهم كنت أحـاول تنظيم رحلة

الى النوبة ، فقد قرأت وأنا داخل السجن ان وزير الثقافة قام بتنظيم رحلة على مركب لمجموعة من الفنانين امضوا سنة تقريبا في النوبة ، يسجلون البيوت والمعابد التى كانت على وشك الاختفاء تحت مياه السد ، وكدت أصاب بالجنون لرغبتى الشديدة فى تصويرها بعد الافراج عنى ، استطعت أن أقابل الدكتور / عبد القادر حاتم وزير الثقافة والاعلام وقتها وقابلنى حقيقة بود شديد وكان هناك موضوعين هامين اريد بحثهما معه .

أولا : منحة التفرغ ، وكان الأستاذ / حامد سعيد رئيس لجنة التفرغ فى ذلك الوقت وكان يريد أن يعطينى منحة التفرغ بعد أن شاهد لوحاتى التي رسمتها أثناء فترة السجن ، وعندما قابلته قال : طلبات حضرتك . أنا موافق على منحك التفرغ . قلت له : أنا لم أحضر لأطلب واسطة ، أريد أن أعرف هل الدولة لديها مانع من الناحية السياسية على منحى التفرغ ؟ ، لأنه بعد أن تقرر اللجنة منح أحد الفنانين التفرغ ، تتدخل المباحث عادة وتقوم بالغاء المنحة ، وانا غير مستعدة لهذه الألاعيب ، اذا كانت الدولة لديها مانع ، فلن اتقدم لنيل منحة التفرغ . رفع سماعة التليفون وتكلم مع المباحث العامة ، وابلغنى بأن الدولة ليس لديها اى مانع ، وانها فقط مسألة تتوقف على قرار لجنة التفرغ فهى التى تقرر من الناحية الفنية .

وفعلا بعد ذلك ، حدث صراع شديد داخل اللجنة من اجلى ، وفى النهاية صدر قرار بمنحى التفرغ ، واشكر الدكتور/حامد سعيد لأنه دافع عنى بحرارة داخل اللجنة فقد كان يرى انى فعلا استحق المنحة .

فى نفس المناسبة ابلغته بأننى أريد ان اشاهد النوبة ، كما أن هناك عدد كبير من الفنانين لم يشاهدوا النوبة ولم يسجلوها ، فاتصل فورا بادارة الفنون الجميلة وطلب أن تقوم رحلة للفنانين فورا الى النوبة ولى أنا بصفة خاصة حسب طلبى ، وطبعا لم تتم هذه الرحلة لأن النوبة كانت قد غرقت وانتهت ، فتم تنظيم الرحلة الى السد العالى وكان وقتها فى المرحلة الأولى ، كانت رحلة مفيدة بالنسبة لى حضرها عدد كبير من الفنانين على راسهم الجزار وجمال السجينى .

*

* الضوء الأبيض (١٩٧٤ الى ١٩٨٥)

• فى المرحلة الأخيرة والتى اسمتها انجى افلاطون مرحلة « الضوء الأبيض » تصحبنا الفنانة فى جولاتها بين ربوع مصر وقراها ، لنستمتع بمناظر ريفها الفاتن بين الشمس والهواء وخضرة الحقول ، كرنالايت

الزهور بألوانها الصداحة ، نحتفل مع الفلاحين بالجنى والحصـــاد ، نقطف البرتقال والرمان ، نسمق ونعلو مع النخيل ونستظل بالصفصاف .
تصحبنا الفنانة الى صحارى مصر الساحرة ، نعايش بدوها نجـول فى أسواق العريش وسانت كاترين ، نشاهد جبال سيناء ، وتعود بنـا الى قرى النوبة والأقصر وأسوان فى سيمفونيات لونية رائعـة بابتـداع فريد وفى هذه المرحلة خففت الفنانة من زحـام العناصر على مسطحات لوحاتها ، كما أصبح نسيج التوال الأبيض عنصرا هاما من عنـاصر التشكيل الفنى ، يمثل بحر الضـوء الذى تعوم فيه مطرزاتها اللونية ، تتخلل رسومها مساحات بيضاء توحى بالهـواء الذى يحيط برسومهـا وهنا نجد أن الفنانة قد استفادت من الفن اليابانى فى حساب المسطحات وتراكيب الألوان .

*

• سألت الفنانة انجى افلاطون

كيف تتم النقلة التكنيكية بالنسبة لفنان تشكيلى ، هل يسبقها نوع من الأرهاصات الفنية او اطلاع على اتجاهات وفنون أخرى .

— مع كثرة العمل ، وعندما يرسم الفنان كثيرا ، يأتى وقت يشعر فيه الفنـان بأن هنـاك ضرورة لنقله ، طبعا يتم الأمر فى البداية بشكل غير واعى ، ولكن أنا فى فترة من الفترات بدأت أحس بضيق من خلفيـات لوحاتى ، كنت أريد ان أبرز الأشـكال والضوء والألوان ، وبدأت أحس أيضا بأهمية قيام الخلفية بدور أكثر ايجابية .

وكان ان بدأت اترك مساحات بيضـاء من التوال ، وكانت هـذه خطوة تحتاج لجرأة ، لأنه لم يستخدمها فنان من قبل ، كنا دائما نرسـم وفقا لمقاييس العمل الفنى الأكاديمى الذى درسناه منذ الصغر فى المدارس أو الكليات انه لابد من ملء كل المسطح .

• قد نتفق على أن الفنـانين المصريين لم يسـبق لهم أن يتركوا مساحات بيضاء خالية فى رسومهم ، لكن هنـاك فنونا أخرى مثل الفن اليابانى أو فنون شرق آسيا بشـكل عام قد وظفت هـذه المساحات فى الرسم ، فالرسوم اليابانية يحيط بهـا هذا الفراغ الذى يوحى بالهـواء الذى يتخللها ، كذلك فى حسابات المسحات معماريا نجد أنهم يتركون هذه المساحات الخالية حول مبانيهم .

— هذا صحيح بالنسبة لليابانيين والصينيين لكنهـم يستخدمون الألوان المـائية « الاكوريل » فى الرسم على القماش او على ورق خاص

ويتركوا مساحة من القماش أو الورق خالية . وهذا شيء آخر ، بالنسبة للرسم بالزيت لم يستخدم فنان هذا الأسلوب من قبل حتى في أوروبا .

• قد يكون الفارق في الخامة المستخدمة لكنه نفس التكنيك

ـــ ولكن لم يتم بهذه الطريقة أنا لا أفاخر بهـــا ، لكن فعلا كانـــت تحتاج لجرأة شديدة لأنهـــا بالنسبة للعمل الزيتي المعروف لم تســـتخدم من قبل ، فالمساحات البيضاء التي تحيط بالرسم في لوحاتي أحيانا كبيره وأحيانا صغيرة حسب الحاجة ، وهذه المساحات البيضاء أنا أستخدمها كخلفية فقط ، لكن أنا أحيانا أجعل من جسم النخيل أو الشجر هو المساحة البيضاء وأرسم الحدود الخارجية فقط ويعطي نفس الاحساس الـــذي أريده ، والمفروض هنا أن تكون هذه المساحات البيضاء جزء أساسي من الصورة تضيء باقي الأجزاء وتساعد في عمل نوع من التهوية .

أفلاطون .. والضوء الأبيض

وتطالعنا الفنانة انجي أفلاطون اليـــوم بمعالجة جديدة للضـــوء في معرضها الذي تقيمه حاليا تحت اسم « الضوء الأبيض » فهي تعتبر سطح اللوحة الخـــام قبل أن تطمسه الفرشاة بحرا من الضوء الأبيض الشفيف .. وتعتبر لمساتها الفسيفسائية كأنها راقصات الباليه المـــائي تسبح ذوقه فتبدو الخلفية البيضاء وكأنها نوافذ ينفذ منهـــا الضوء ليتخلل اللمسات الراقصة المبهجـــة بزخرفيتها الســـعيدة برشاقتها المزهـــوة بأناقتها ..

ان لمسات « انجي » تتسع أكثر وأكثر . وتفسح مكانا للفـــراغات البينية لتطل منها .. وتسمح للخلفية بأن تقـــوم بدور ايجابي ، فتبـــدو كالرئة التي تمد اللوحة بالهواء والأكسوجين .. وتبث فيها الحـــرارة والدفء والحيوية .. الى جانب البعد النفسي الذي توحي به تراكيبهـــا الشاعرية التي ترتعش كأمواج البحيرة عندما تلامسها نسائم الشمال .

والضوء عنصر مرادف للمناخ الصحي ، والصحو ، واليقظـــة ، والأمل ، والحرية .. ولذلك تكتسب لمساتها في رحابة نبضا ابتـــاعيا راقصا مبهجا وباعثا للتفاؤل ، حتى يمكننا أن نطلق على « انجي أفلاطون » فنانة الأمل ..

حسين بيـــكار

(الأخبار ١٩٧٧/٣/١٨)

• الفنانة انجي افلاطون .. الشجرة أو النخلة على وجه الخصوص رمز من الرموز الثابتة في ابجديتك الفنية فما هو مدلول هذه المفـردة، وبماذا توحى اليكي ؟

ــ انا كنت مهتمة جدا بالأشجار حتى في بداياتي السيريالية لأني احب الشجر جدا ومن خـلال الشجر اعبر عن اشـياء كثيرة جـدا ، وفي الفترة الأخيرة بدأت أهتم بالشجر مرة اخرى ، ولكن كنت أكره النخل وانا صغيرة ، نخيل القـاهرة بالذات كنت اراه مجرد قطعة من الخشب وفي أعلاها بضعة أوراق أو سعف يمكن الأشـجار رمز للنماء والعطـاء وهي تعكس شخصية البلد ، النخل بالـذات يوحي لشخصية مصر ، والشخصية العربية .

بالنسبة لشجرة الصفصاف مهمة جـدا في الريف المصري ، انا رسمت أيضا شجر الموز ، ومجموعة كبيرة من الأشجار ، أحيانا أعمـل لورتريه لشجرة كما قال احد النقاد ، شجرة الدوم لها شخصية قـوية فيها كبرياء وشموخ وصمود .

ولست ادري من أين استقت انجي ــ وهي خارجة لتوها من سنوات العقم ــ كل هذا القدر من الخصوبة التي وضعتها في الطبيعة ! .. هل هو مجرد رد فعل عكسي أم هي رؤية متفائلة لمستقبل العمال المنتجين ؟.. أم هو اتساق مع طبيعتها الخاصة كأنثى رسالتها الحقيقية في الحياة هي الخصوبة والنمـاء ؟

ولست ادري من أين انت بكل هذا الاحتفال الذي يشبه طقوسـا وثنية حـول اشجار البرتقال ، او عرسا بدائيا وسط غابات أفريقية على دقات الطبـول والرقصات المحمومة ! ..

اغلب الظن أنه ليس احتفالا طقسيا بقدر ما هو نوع من التـوالد الذاتي والتكاثر العشوائي لضربات الفرشاة التي اطلقت من عقالهـا الطويل ، فصارت كل ضربة تولد من داخلها دوامة من الضربات المتتابعة حولها في مجـال فلكي خاص كعناقيد النجـوم في سماء بلا قمر . وهي دندنة تشكيلية بحتة تعبر عن قمة الاستمتاع بالحرية التي لا يشعر بهـا الا فنان حرم من الحـرية . لكنها دندنة خاضعة ــ رغم ما فيهـا من عشوائية ــ لنظام محكم لا تفصـح عنه الفنانة ، لكن البنـاء العـام للوحة يؤكده في النهـاية .

ولقد اكتشفت ــ بعد ان عايشت لوحات هذه المرحلة طويلا ــ ان حالة الفرح التي تخلقها فينا حالة خادعة ، ففي أعماقها حزن مبهم غائر ،

يمكن أن تتبينه لو أمعنت عن قرب في وجوه الناس فيهـا ، أن كل وجـه تغلفه مسحة غامضة من الأسى كسحابة من الدموع .. لقد أدهشني الا اجد في كل لوحات انجي — رغم كل الفرح الذي يغمرها — وجهـا واحدا سعيدا !

عز الدين نجيب

(مجلة الوادي سبتمبر ١٩٧٩)

• قضية التشخيص والتجريد واحدة من القضايا التي طرحت على الساحة التشكيلية في الفترة الأخيرة ، وكثر حولها الجدل . وكان للفنانة انجي افلاطون رأى في هـذه القضية ، فما هو هـذا الرأى؟ بشيء من التفضيل ان أمكن ؟

— انا اساسا أؤيد الحرية الكاملة للفنـان في التعبير بالتشخيص او بالتجريد بالمدرسة التي يريدها ، وهذا شيء هام ، لابد ان تكفل حريـة التعبير للفنـان .

والتجريدية مرحلة لا يمكن ان يصل اليها اى فنان الا بعد مشوار طويل جدا ، فمثلا في أوروبا نجد ان التجريد ومدارس ما بعد التجـريد جاءت نتيجة لتطور حضارى اجتماعى وصناعى طويل جـدا ، أما في بلد كمصر ما تزال نامية نجد أنه من الصعوبة ان ينتقل الفنـان فجـأة الى مرحلة التجريد وخاصة الفنانين الشبان الذين مايزالوا في بداية مشوارهم الفنى ، هناك خطورة على هؤلاء الشبان ، انهم بمجرد أن ينتهـوا من دراساتهم في الكليـات ، يدخلون في نوع من النقل او التقليد للاتجـاهات الغربيـة .

لذلك انا لسـم أهاجم التجريد في حد ذاته ، لكن كنت أحذر ، فمن الخطـأ تشجيع هذا الاتجـاه خاصة وان المسئولين في اللجـان الفنية والمسيطرين على الحقل التشـكيلى كانوا يشجعون الاتجـاه الى التجريد وهذا غير سليم وغير مفيد هذا هـو انتقادى الأساسى للموضـوع ، انما ليس من حـق احد أن يفرض على الفنـان أن يكون تجـريدى أو تشخيصى ، ولكن هذا يفتـح البـاب لبعض المدعين لدخول المجال ، وبمجرد أن يرسم الواحـد منهم بعض الخطوط والألوان ، مجـرد علاقات هندسية باردة مثلثات ودوائر ومستطيلات يصبح فنانا ، هذا يؤدى الى تشويه الذوق الفنى للمتلقى انما التجريد أساس محروس فهذا أمـر آخـر ، اضافة إلى انه يجب أن يكون هنـاك التزام من جانب الفنـان

بقضايا بلده ، وتراث بلده وتنمية الذوق ، وأشياء أخري كثيرة لم تستغل بالشكل الكافى فى الحقل التشكيلى الآن هذا يضيع على أجيال من الفنانين اشياء كثيرة بالقفز الى المدارس التجريدية الأوروبية .

• اقامت الفنانة انجى افلاطون عددا كبيرا من المعارض الفنية الجماعية فى مصر والخارج كما شاركت فى اكثر من بينالى .

من فى رايك ابرز الفنانين العرب الذين استطاعوا أن يخلقوا أسلوبا فنيا متميزا ؟

ـ حقيقة أن العيب الكبير عندنا انه ليس هناك ربط كافى بين الفنانين المصريين والفنانين العرب ، كان هناك نوع من الربط فى سنوات ما قبل كامب ديفيد ، أما سنوات ما بعد كامب ديفيد فقد عزلتنا نهائيا عن العرب .

كنا بدأنا نتعارف على بعضنا البعض ، فى حضور ندوات ، وكنت فى ندوة « ملتقى » فى تونس للفنون التشكيلية وكانت فرصة تعرفت فيها على كثير من الفنانين العرب ، كما تعرفت على أساليبهم الفنية وآرائهم وقبل ذلك فى مهرجان « الواسطى » فى بغداد قمنا بعمل معرض للفنانين الحاضرين وشاهدنا أعمال لفنانين عراقيين بعد ذلك انقطعنا ، ولكن كنت اشاهد اعمال فنانين عرب فى باريس ، ايضا شاهدت أعمال بعض الفنانين الفلسطينيين وسوريين ولبنانيين وعراقيين وكانت جيدة جدا . لكن انا لا استطيع تكوين رأى كافى الآن أيضا من الصعب أن احكم بعد هذه الفترة ، اضافة الى انى لا اتذكر الأسماء .

• من من الفنانين المصريين يعجبك ؟

ـ طبعا هناك كثير من الفنانين المصريين جيدين .

• ما رايك فى متلقى الفن التشكيلى المصرى ؟

ـ الفن التشكيلى من اكثر الفنون تقدما فى مصر بدون شك . وأنا لا اقول هذا لأنى فنانة تشكيلية ، لكن هذا رأى كثير من المثقفين والنقاد لكن الهوة الكبيرة الموجودة بين الفن التشكيلى والجمهور المصرى فهذه هي الكارثة .

طبعا منذ سنوات قليلة بدأت هذه الهوة تضيق ، لكن العيب الكبير انه من المفروض أن يتمتع المثقف بثقافة شاملة بصرف النظر عن اختصاصه المسرح ، الأدب ، السينما ولن يكون مثقفا بمعنى الكلمة الا اذا استطاع

ان يستوعب ويتذوق جميع الفنون . فالفن التشكيلي عقدة نقص عند المثقف المصرى ، حتى أنا عندى أصدقاء فنانين فى فروع أخرى ، ومثقفين جـدا فى فنون اخرى لكن لا يتذوقوا الفن التشـكيلى وليس لديهـم اى نوع من التواصل مع اللوحة او المجسم ، لا يذهبون الى المعـارض الفنية وقد يحضر بعضهم معرضى مجاملة لانه صديقى وهـذا نقص كبير فى مصر .

ولكن هذه الظاهرة بدأت تتحسن ، وقد لاحظت هـذا فى معرضى الشـامل سنة ١٩٨٥ ، فهنـاك قفزة الى الأمام ، فالجمهور اكثر ويشمل شرائح جديدة صحفيين واطبـاء واساتذة جامعة وبعض الأدباء بالاضافة الى الطلاب والشـعب العادى وطبعا هذا موجود ويزداد مع الوقت وهذا شيء مفيد ولكن مايزال بشـكل غير كاف . ومن واجـب كل المثقفين أن يعملوا على تنمية هذه الشرائح ونشر الوعى التشكيلى وأن يفهم الراى العام ان الفن التشـكيلى جـزء من ثقافتنا القومية لأنه يؤثر فى الذوق والتذوق وبالتالى يؤثر فى مستوى الوعى بشـكل عام . واذا كانت مصر قد اشتهرت قديما بحضارتها فقـد تم هذا من خـلال الفن التشكيلى فهو الذى سـجل حضارتنا الفرعونية العظيمة كذلك جـاء الاسلام ليؤكدها من خلال الفن التشكيلى .

• كيف ترى الفنانة انجى افلاطون مستقبل الفنون التشـكيلية فى مصر ؟

ـــ اتمنى أن تكون الحـركة التشكيلية أكثر وعيا واكثر ترابطـا ، الفنان التشكيلى يعمل غالبـا بمفرده لذلك فهو فردى او ذاتى اكثـر من اى فنان فى مجـال آخر وهذه الفردية أحيانا تضره .

أيضا الخلافات الشخصية بين الكليات الفنية تلعب دورا اسـاسيا فى النقـابة وانتخابات نقابة الفنانين التشكيليين ، فالاختيـار لا يتم على أساس الكفاءة ولا اقصد الكفاءة الفنية لأنه ليس مطلوبا أن يكون النقيب فنان عبقرى لكى يقود النقابة ولكن لابد أن يكون النقيب لديه روح الجماعية وأن يكون لديه الاستعداد لرعاية مصالح الفنانين ، لا يتم اختياره علـى أساس تصنيف سياسى لأن هذا يلعب دورا ثانويا اما الخطأ الأسـاسى فهو الفئوية اى تخـرج من كلية كذا .. ، كذلك الشللية لأنه صديـق فلان ، حقيقة ما يزال الوعى عنـدنا ضعيفا وأنا اتمنى أن نستطيع القضاء على هذه المظـاهر الفردية لأنهـا ليست فى صـالح الحركة التشكيلية أو الفنـان التشكيلى بل انهـا اكثر خطورة عليه واكثر ضررا .

• هل هناك مشاكل اخرى تعانى منها الحركة التشكيلية ؟

ـ من الملاحظ ان عدد قاعات المعرض فى مصر مايزال قليل جدا ، ولو ان هنــاك مجموعة سيدات فتحن قاعات عرض خاصة الا ان لهــا شروط خاصة ايضـــا .

بهذه الكلمــات اختتمت الفنانة انجى افلاطون حديثها والتى قــال احمــد النقاد بأنها تمثل أحد أضلاع المثلث الذهبى للفنانات المصريــات والتى قال عنها د. لويس عوض .

محمد الحـــلو

نبذة عن الحيـاة الفنية لانجى افلاطون

ــ فنانة حـرة ، اشتركت منـذ ١٩٤٢ فى معارض جماعة « الفن والحرية » الطليعية ، وهى أول جماعة عملت على تحرير الفن المصرى المعاصر من قيود الأكاديمية والشكلية السائدة فى حينه .

ــ فى مارس ١٩٥٢ اقامت أول معرض خاص لها ومنذ ذلك التاريخ اقامت ٢٦ معرضا خاصا فى مصر وفى الخارج .

فى عام ٥٦ و ١٩٥٧ حازت على جوائز فى معرض صالون القاهرة الذى نظمته جمعية محبى الفنون الجميلة .

ــ فى ١٩٥٩ حازت على الجائزة الأولى لمسابقة «المناظر الطبيعية» فى مصر من وزارة الثقافة والاعلام .

وقد قـدم الفنان المكسيكى الكبير جوزيه الفاروسيكيروس كتالوج معرضها عـام ١٩٥٩ ، كما قدم جان لورسا (رائد فن السجاد المعاصر فى فرنسا) معرضها فى عام ١٩٦٤ .

ــ حصلت فى عام ١٩٦٥ على منحة التفرغ من وزارة الثقافة .

ــ اقامت فى روما فى ١٩٦٧ معرضا خاصا فى قاعة « لانيوفابيزا » وقدم كتالوج المعرض الفنان الكبير ناتو جوتوزو كما اقامت فى نفس السنة معرضا آخر فى « جاليرى دى لونيفرسيتيه » فى باريس .

ــ فى عام ١٩٧٠ اقامت معرضا خاصـا فى مدينة درسدن وبرلين الشرقية ثم وارسو وموسكو .

ــ اقامت فى عامى ١٩٧٥/١٩٧٤ معرضا خاصا فى صوفيا وموسكو وبراغ .

ــ فى ١٩٧٩ أقامت معرضا خاصـا فى نيودلهى بدعوة من مجلس الثقافة الهنـدى .

ــ فى ١٩٨١ اقامت معرضا فى أكاديمية الفنون المصرية بروما .

المعارض الجماعية :

ــ اشتركت فى بينالى سان باولو عــام ١٩٥٣ ، وبينالى فينسيا عام ١٩٥٢ وعام ١٩٦٨ ، وبينالى دول البحر الأبيض عام ١٩٦٠ و ١٩٦٥ وفى صالون المستقلين بباريس عام ١٩٦٦ .

ــ اشتركت فى عام ١٩٧١ فى معرض « الفن المصرى المعاصر » فى باريس الذى اقيم فى متحف « جاليرا » وكانت القوميسيرة الفنية لهذا المعرض . وكذلك فى معرض الفن المصرى المعاصر فى بلجراد عام ١٩٧٤

ــ ساهمت فى ١٩٧٥ ــ بمناسبة السنة الدولية للمرأة ــ فى تنظيم المعرض التاريخى الكبير « عشرة فنانات مصريات فى نصف قرن » الذى أقيم فى قاعة اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى العربى ــ وفى عام ١٩٧٦ كانت قوميسيرة جناح الشرف للفن المصرى المعاصر الذى اقيم فى صالون الــ ٨٧ للمستقلين بباريس فى « جراند باليه » .

المقتنيات :

متحف الفن الحديث بالقاهرة والاسكندرية ــ متحف الفن الحديث فى درســدن ــ المتحف الوطنى بوارسو ــ المتحف الوطنى بصــوفيا ــ متحف الفنون الشرقيــة ومتحف « بوشكين » بموسكو . مجلس النواب الايطالى . وتوجــد لها ايضــا كثير من المقتنيات الخاصــة فى مصر وفى الخــارج .

رســـالة تونس :

احتفالات مجلة « الفكر »

ملك عبد العزيز

* فى ٧ اكتوبر اجتمع لفيف من رجال الفكر والأدب من كافة البلاد العربية بتونس للاحتفـــال بمرور ثلاثين عاما على انشاء مجلة « الفكر » التى أسسها الأستاذ الكاتب والمفكر محمد مزالى (رئيس وزراء تونس) . وفى الحقيقة ان كثيرا من المجــلات التونسية والعربية قد ظهرت قبــل ذلك ولكنها لم تستطع الصمود طــوال مثل تلك المهدة رغم جـــودة تحريرها واهمية الرسالة التى تحملها . ولذلك كان صمود تلك المجــلة الفكرية أمرا يســتحق الاحتفال .

وقد حدثنـــا الأســـتاذ مزالى فى حفل الافتتاح عن الصعوبات الكبيرة التى لاقتها المجلة ومحرروها لكى تستطيع أن تقف على قدميها حتى ان مؤسسها ومحرروها كانوا يحملونهـــا على أيديهم ليوزعوها على الناس، كما كانوا يلاحقون القراء ليحصلوا على الاشتراكات كما كانوا يواصلون الليـــل بالنهار للعمل على اكتمال موادها واصدارها فى موعدها من كـــل شهر . وقد نفى الأســـتاذ مزالى ما يتقـــوله المتقولون الذين يزعمون انه لولا وجـــود مدير المجلة فى الوزارة لمـــا استطاعت الصمود . ولكن هذا بعيد عن الصـــحة لأن مزالى لم يتقلد الوزارة الا بعد أن وقفت المجـــلة على قدميهـــا بقدرتها الذاتية وقدرة محـــرريها ، ذلك انهـــا قد أنشئت سنة ١٩٥٥ بعد اعلان الاستقلال . ولم يتبوأ مزالى الوزارة الاسنة١٩٦٨ أى بعد ثلاثة عشر عاما . وكانت الوزارة هى الدفـــاع ثم التربية القومية والشباب ثم الصـــحة العمومية أى أنه حتى الوزارات التى شغلها كانت بعيدة عن النشر والاعلام .

وفى الليـــالى التالية القيت بحـــوث عن الشعر والقصة . والنقـــد والاتجاهات الفكرية فى مجلة الفكر . تحدث عن الشعر الأستاذ عبد العزيز قاسم وعن القصة الطاهرقيقة وعنالنقدالحبيب الشاوشوعن الاتجاهات

الفكرية د. ابو يعرب المرزوقى . وبعد كل بحث كان هنـــاك مناقش اساسى قرأ البحث كاملا قبل الندوة ثم تتوالى مناقشات الحضور .

واهم ما أظهرته البحـوث والمناقشات واحاديث مؤسسي المجـلة مزالى ورئيس تحريرها البشير بن سلامة (وهو الآن مدير للثقافة) أن المجلة كانت تؤمن بحـرية الفكر والنشر الى اقصى حـدودهما فكانت الاشعار والقصص والمقـالات من كافة الايديولوجيات والاتجاهات الفنية والفكرية مع مراعاة حد ادنى للجودة وان تسربت احيـانا بعض مـواد دون المستوى املا فى أن يغربلها بعد ذلك غربال التـاريخ .

وهكذا نجد أن المجلة قد افسـحت صدرها فى مجـال الشعر لكل الصور الفنية فأفسحت صدرها للعموديين من أصحاب الأدب الكلاسيكى أو الرومانسى كما نشرت الشعر الحر بل حتى ما أسماه البشير بن سلامة بالشعر غير العمودى وغير الحر ، وهــو ذلك الذى لا يتقيــد بتفعيلة محــددة أو وزن معين ، بل ذكر البشير أنهــم لم يسمحوا لهـم بنشر شعرهم هذا فحسب بل ايضا سمحوا لهم بنشر دعاواهم النقــدية النظــرية فى هذا الخصوص ، كل هذا بالرغم من أن القـائمين علــى المجلة كانوا فى حقيقة أمزجتهم اقرب الى الشعر العمودى ، بل ان البشير ذكر أنه هــو شخصيا يفضل من الشعر الحر ما تكون ابيــاته منورة ، أى لو لحمت اسطره لاصبحت ابياتا كاملة عمودية . ولكن المشرفين على المجلة لم يكونوا يحكمون أذواقهم الخاصة فيما ينشرون بل يريدون لــكل تجربة أن تأخذ مجالهــا من التجريب ، والتاريخ فى النهاية هو الحكم .

وقد كان ما ينشر فى مجلة الفكر من شعر يمثل كل التيــارات الفنية فمنه الرومانسى والوجدانى ومنه الملتزم بقضايا السياسة والمجتمع .

أما القصة فقد قام جانب منهــا بتصوير البطولات ضد المســتعمر أو تصوير حــال الطبقات المحرومة التى عفها الاستعمار اكثر من غيرها أو الأوساط الاجتماعية المهشمة البعيدة عن الاستقرار ، وكما كان الأمر فى الشعر فقد كان يفسح المجــال للتجارب الجديدة .

وفى الشعر والقصة ــ وفى المسرح الى حد ما ــ تبنت « الفكر » من بداية عمرها المواهب الجـديدة حتى تربى فى احضانها اجيــال نضجت وأثمرت واصبحت الآن اعمدة الأدب التونسى . ولقد كانت تقـوم لهـم بدور النــاشر فقبل « الدار التونسية للنشر » و « الشركة التونســية للتوزيع » وغيرهما التى اقيمت فى أواخر الستينات كان الكتاب يجــدون

صعوبة فائقة بل استحالة فى النشر ، فكانت « الفكر » تنشر الروايات مسلسلة فى اعدادها وبذلك تقدمها لأكبر عدد من القراء .

وفى النقد حاولت المجلة أن تقيم بعض الأعمال الادبية سواء التونسية أو العربية بوجه عام بل كانت لها نظرات نقدية فيما ينشر من نقد حديث من ناحية ، وفى التراث النقدى القديم من ناحية أخرى .

اما من الناحية الفكرية فقد كان للمجلة موقف اصيل هو الدعوة الى التونسة فى اطار العروبة وذلك فى مقابل الفرنسة والتحلل من الأصالة — ومن هنا جاء الاهتمام بقضية اللغة — وان لم يضيق ذلك من نظرتها . اذ كانت تهتم بدوائر اربعة متحدة المركز : الدائرة القطرية والدائرة القومية والدائرة الأوروبية ثم الدائرة الانسانية .
ولم تكن الدائرة القطرية ابدا نقيضا للدائرة القومية بل كانت تبحث عن الخصائص القطرية لتثرى الدائرة القومية التى تتكون من خصوصيات قطرية مختلفة لكن يضمها اطار واحد هو اطار القومية واللغة والتراث والتاريخ .

ولما كان مزالى ثم البشير بن سلامة هما اكبر المعبرين عن فكر مجلة « الفكر » بحكم قيادتهما لها واستمرار كتابتهما فيها فلابد من اشارة الى شىء من فكر المزالى فهو يرى ن « خاصية التجاوز الروحى والسيادة على الوضع المادى هما جوهر الانسان ، ويملك بالخصوص قدرة على تجاوز منزلته الأرضية وتكسير احتقاده الاجتماعية بما يراه خيرا وحقا وجمالا » وهكذا يرى الباحث الذى تحدث عن الفكر فى مجلة « الفكر » أن مزالى يعتنق الوجودية المؤمنة التى تعارض معارضة دائمة الوجه السالب للفلسفات المادية فى بعديها الطبيعى والاجتماعى بما بينه بيانا جليا حين أشار الى الحتمية العضوية والحتمية الاقتصادية(١) فى موقفه الثانى للفلسفات المادية نظريا والمصارع للخذلان والاستسلام عمليا .

اما البشير بن سلامة فقد عنى عناية خاصة بمشكلة اللغة فهو يرى أن وعى هوية الشعب تفترض علاقة حية بينه وبين اداة التواصل مع الذات الوطنية فى مراحل نموها ونضجها وتعينها فى الاطار الحضارى

---

(١) يبدو أن الاستاذ مزالى نظر الى المادية الاقتصادية نظرة استاتيكية كأنها تدعو الى قبول حتمية الواقع بينما هى نظرية ديالكتية اى بينما تؤثر فى الانسان ، فالانسان يعود فيؤثر فيها رافضا لها وثائرا ضدها اذا توافرت شروط معينة .

الذى تنتسب اليه . ولذلك يعالج مشكلة ازدواج اللغة وكيف يمكن جعل القراءة أداة تعلم للغة بينما هى لا تكون ممكنة الا لمتعلمها وهذا يصل الى ضرورة اصلاح الكتابة حتى تصبح القراءة حقا أداة للتعلم حتى ترفع الهوية الى واجبها بفضل إزالة ازدواج اللغة .

ويشير الباحث ايضا ان المجلة تكون فى ذروة الابداع والالهام كلما كان دور مزالى وبن سلامة السياسى ثانويا ، وكلما اصبح دورهما رئيسيا فى السياسة تغلب الجانب الاعلامى على المجلة .

هذه عجالة عن بعض البحوث التى لقيت حول مجلة الفكر ، ولقد كانت المناقشات حولها فى غاية الجرأة والصراحة ، ولكن الحق يقال أن صدور الباحثين كانت رحبة فكانوا يجيبون على كل اعتراض او تساؤل بهدوء وموضوعية .

وبعد الانتهاء من كل بحث ومناقشته ، كان يرتقى المنصة الراغبون فى تحية المجلة من شعراء وادباء العالم العربى ، فألقوا قصائد وكلمات لعل افضلها — ان لم يكن افضلها جميعا — البحث الذى ألقته د. نعمات فؤاد عن ثقافة المغرب العربى منذ القرون الوسطى حتى اليوم ودور تونس فى خلق هذا التراث . كما قدم الشاعر والباحث العراقى جواد طعمة فهرسا ببلوغرافيا عن مجلة الفكر . كما قدم الدكتور التازى من المغرب بعض المخطوطات التاريخية الهامة التى تبين علاقة تونس بالأوروبيين ومحاولة صدهم من آماد طويلة .

اخيرا نكرر تحيتنا لمجلة « الفكر » ونرجو أن تستمر فى طريقها ملتزمة الديمقراطية وحرية الفكر .

رسالة لندن

* رامبو :

الحمى الفيتنامية تجتاح هوليوود ..

امير العمرى

بعد فترة من التوقف عن تناول موضوع حرب فيتنام ، عادت السينما الأمريكية مؤخرا الى تناول الموضوع . وقد اتخذت عودة هوليوود الى طرق أبواب فيتنام هذه المرة ، شكلا أقرب الى الحمى المرضية التى تنحرف بمن تصيبه عن المنطق والعقل . فبعد موجة الحرب الفيتنامية التى شهدتها أفلام السبعينات واشهرها أفلام « العودة للوطن » و « الجنود الكلاب » و « سفر الرؤية الآن » .. التى كانت تتناول الدور الأمريكى على نحو يمثل ادانة لتورط المؤسسة العسكرية الأمريكية فى فيتنام ويرصد الآثار النفسية والاجتماعية والسياسية التى خلفتها الحرب على بنية المجتمع الأمريكى ، عادت السينما الأمريكية فى الثمانينات لكى تعبر عن رؤيتها لفيتنام من منظور آخر يسعى لمحاولة تبرئة الأمريكيين والتركيز — فضلا عن هذا — على البطولات الأمريكية المزعومة التى تروج لها قصص الأفلام الجديدة .. حيث تتركز فى أغلبها ، حول موضوع انقاذ الأسرى الأمريكيين الذين تزعم هذه الافلام، أن الفيتناميين لا يزالوا يحتفظون بهم فى معسكرات الاعتقال ، وبعد عشر سنوات من انتهاء الحرب وتوحيد شطرى فيتنام

عقدة الذنب

وكانت هذه الموجة ، التى تعبر بشكل ما عن رغبة الأمريكيين فى التخلص من عقدة الاحساس بالذنب ، قد بدأت فى الظهور بأفلام مثل « مفقود فى مهمة » بجزئيه ، وفيلم « شجاعة غير عادية » ثم « دم أول — الجزء الأول » .. وقد حاولت هذه الأفلام تجميل صورة الأمريكيين واظهارهم بمظهر الأبطال الذين لم يخسروا الحرب سوى نتيجة لجبن وتخاذل قيادتهم السياسية والعسكرية .

واليوم .. تعود نفس السينما مرة أخرى لطرح موضوع البطولة الأمريكية .. الوهمية بالطبع ، من خلال فيلم « رامبو » الذى يقوم بدور البطولة فيه الممثل الضخم سيلفستر ستالونى، وهو الفيلم الذى يحقق أعلى الايرادات فى قائمة الأفلام التى تشهدها دور العرض فى أوربا والولايات المتحدة الآن .

و « رامبو » .. هو الجزء الثانى من فيلم « دم أول » الذى شاهدناه منذ عامين . ويستعد منتجو هوليوود حاليا لتقديم عدد آخر من الأفلام على نفس الوتيرة .. اى الأفلام التى تتولى تجميل وجه الأمريكيين . وينتظر ان نشهد مع مطلع العام القادم أفلاما مثل « معطف من الصلب المحكم » لستانلى كوبريك عن رواية لجوستاف هاسفورد الذى خدم فى مشاة البحرية الأمريكية فى فيتنام ، و«بلاتون» الذى بدأ تصويره مؤخرا المخرج أوليفرستون ، و « حبيبتى .. أعتقد أننى أحبك » الذى ينتجه الممثل وارن بيتى متناولا قصة حب تدور على خلفية الحرب الفيتنامية ، كما يقوم ديفيد نوتر باخراج فيلم « أوقفوا النار » ، وتستعد الممثلة سالى فيلد للقيام ببطولة فيلم « الوطن قبل الصباح » المأخوذ عن مذكرات لسيندا فان ديفانز التي عملت كممرضة بالجيش الأمريكى فى فيتنام ، وفضلا عن هذا ، تعيد هوليوود تقديم فيلم كلاسيكى قديم عن الحرب العالمية الثانية هو فيلم « مجد مشاة البحرية » (١٩٤٥) بعد أن تم تعديله بحيث يتناسب مع ظروف الحرب الفيتنامية !

ماكينة القتل

أما « رامبو » الذى اصبح بمجرد عرضه فى الولايات المتحدة وبريطانيا ، ظاهرة جديدة فى السينما الأمريكية والذى بلغت تكاليفه ٢٨ مليون دولار ، فقد صرح منتجه بأنه سوف يشرع قريبا فى تصوير الجزء الثالث منه .

ورامبو ، هو الجندى الأمريكى الذى يبدو اقرب الى حيوان خرافى او ماكينة أسطورية للقتل والذى شاهدته فى نهاية الجزء الأول يعود شاكيا لرئيسه الكولونيل تروتمان من انه وهو الجندى الذى ادى واجبه على أحسن وجه .. يعود لكى يلقى جزاء بطولته تلك المعاملة الفظة القاسية من جانب الناس فى بلدته ، باعتباره مجرما شارك فى حرب قذرة . وهو فى بداية الفيلم الجديد نراه وهو يقضى عقوبة فى السجن بعد أن كان قد تحول الى متمرد ضد التظلم يحقق انتقامه الشخصى عن طريق قتل رجال الشرطة فى البلدة .

ونرى الكولونيل تروتمان وهو يطلق سراحه ويكلفه بمهمة جديدة تتناسب مع قدراته الخاصة الخارقة . وتتلخص المهمة فى القيام بعملية استطلاع داخل الأراضى الفيتنامية للحصول على أى دليل يشير الى وجود بعض الجنود الأمريكيين رهينة الأسر فى معسكرات الفيت كونج . ولكن رامبو يتجاوز مهمته ، وينجح — رغم الأخطار الرهيبة التى يتعرض لها من جانب الفيتناميين وضباطهم السوفييت — فى العودة .. ليس فقط بدليل نظرى أو بصور فوتوغرافية ، وانما يتمكن من انقاذ كافة الرجال من المعسكر والعودة بهم الى القاعدة الأمريكية فى تايلاند .. بعد أن ينجح فى الافلات بطائرة هليوكوبتر سوفيتية استولى عليها بعد أن قتل آلاف من الجنود الفيتناميين والسوفييت ودمر معداتهم تدميرا تاما .

رامبو وريجان

عندما خرج الممثل السابق والرئيس الأمريكى الحالى رونالد ريجان بعد مشاهدته عرضا خاصا لفيلم رامبو ، وقت أن كانت الادارة الأمريكية تعانى من أزمة الرهائن الأمريكيين فى مطار بيروت ، صرح ريجان للصحفيين بقوله : « لقد عرفت الآن ماذا سأفعل فى المرة القادمة » !

وهكذا يتحول « رامبو » .. الفيلم الى « مانيفستو » كامل يعبر عن فكر واتجاه سياسى وعسكرى يكمن فى أعلى درجات المؤسسة العسكرية الحاكمة . ولا غرابة فى ذلك ، فعندما انتخب ريجان رئيسا للولايات المتحدة للمرة الأولى ، علقت احدى الصحفيات الأمريكيات معبرة عن استيائها وسخريتها فقالت : « اننا نشهد الآن فيلما من أفلام حرف «ب» (اشارة الى الأفلام المحدودة الامكانيات) وكان من الأفضل أن نشاهد فيلما من افلام جون واين » !

الرهائن الوهميون

ويثير موضوع الجنود الأمريكيين المفقودين فى فيتنام ، علامات استفهام وتساؤلات عديدة ، فقد طرح نفس الموضوع فى عدد من الافلام الامريكية السابقة ، وهو — كما أشرنا — موضوع لأفلام عديده قادمة . فما هو مقدار صحة هذا الافتراض أو الزعم أصلا ؟

المصادر العليا فى « البنتاجون » تصرح بأن كلمة « المفقودون » تعنى أولئك الذين قتلوا فى الحرب ولكن لم يتم العثور على جثث لهم ..

وأن كلمة مفقــود هى مجرد كلمـــة شــائعة . وتدور الترجيحات فى البنتاجون حول رقم ٦٤٤ شخصا باعتبارهم فى عداد المفقودين . ومــع ظهور أفلام المفقودين الأمريكية ، وما تبعها من ضــجة اعلامية واهتمام عام ، قام الملحق الصحفى الفيتنامى فى واشنطون ، بتوجيــه الدعــوة مرارا الى المسئولين الامريكيين للتوجه بأنفسهم لاستطلاع الأمر . وكان الأمريكيين مترددين .. حتى ظهر « رامبو » أخيرا فحزم الأمريكيون أمرهم وارسلوا بعثة للبحث تتكلف ملايين الدولارات . ويؤكــد العســكريون المتخصصون وحتى صــحافة اليمين الآمريكى ، أن هذا البحث يشــبه الحرث فى المــاء ، وان هذه الأفلام لا تعرض ســوى أوهاما وتخيلات وانه لا يوجــد سبب واحــد يجعل الفيتناميين يحتفظون بأى أسرى حتى اليــــوم !

البطــل الخــرافى

ويعتبر فيلم « رامبو » تنويعـــة أخرى على نغمة البطل الأمريكى الفرد الذى يمتلك من القـــوة ما يجعله يتمكن من قهــر جيش كــامل ويســـحقه تماما .

يقف رامبو فى بداية الفيــلم أمام رئيســـه . ونرى خلفـــه ثلاجـــة ضــخمة تحمل شعار الكوكاكولا .. ومن الناحية الأخرى تظهر صـــورة الرئيس ريجـــان : رامبو والكوكاكولا وريجـــان .. انهـــا الرموز الثلاث لأمريكا وهى تحيا حقبة حرف «ب» !

ويصور الفيلم « رامبو » باعتبـــاره متمردا عظيما ضد بيروقراطية المؤسسة العسكرية الأمريكية التقليدية التى تتخلى عنه من أجل تفادى الوقـــوع فى مأزق دولى ، عندما ترســـل بطائرة لانتشاله فتفاجأ بأنه يصطحب معـــه احد الاسرى الأمريكيين .. أى أنه قد أحضر معه رجلا من لحـــم ودم ، بدلا من الاكتفـــاء بالصـــور الفوتوغرافية . ويصـــبح على رامبو أن يواجـــه مصيره بمفـــرده ، حيث يستخدم كافة وســـائل تكنولوجيا الدمار المعدلة بحيث تتواءم مع شخصية رامبـــو أو ستالونى الممثل الذى يبـــدو فى الفيـــلم كشخصية خرافية تنتمى الى القـــــرون الغـــابرة ، فهو يرتدى قميصا يكشـــف عن صدره العـــارى ويطلـــق شعر راسه على طريقـــة طرزان ، ويقتل باستخدام الأســـهم المحملة بالديناميت والمتفجرات ، ويســـتخدم مدفعـــا رشاشا جهنميا لابـــادة أعدائه الذين يقتل منهـــم بمعـــدل شخص واحـــد كل دقيقتين تقريبـــا فى الفيلم .. هذا عدا التفجير الجماعى للأفراد والمعدات ! .

وهـو يعود صارخا فى النهـاية بطريقة وحشية تذكرنا بالفعـل بصيحات ملك الغـابة « طرزان » فى عصره الذهبى . ويكتفى بتلقين رئيسـه الكولونيل الجبان الذى تخلى عنه ، درسا قاسيا عنيفا ثم يقول له بلكنته الركيكة الفظة التى تجذب اليـه الجمهور فى دور العرض :
« اننا نريد أن يحبنا وطننا كما نحبه » !

وهكذا تصل الرسالة الفاشية كاملة الى الجمهور الذى يصـغق بحـرارة للقـوة الغاشمة المنافية للمنطق والعقل وتستنفر كافة دوافع الرغبة فى الانتقـام ، ويتحقق الانتصـار الزائف للأمريكيين .. علـى الشاشة ، ويشعر رونالد ريجـان بطل مخطط « حرب النجوم » بالزهو والسـعادة ، فربما يحقق له هذا الانتصـار الوهمى ، تعويضا عن الدرس القاسى الذى تلقـاه فى مطار بيروت :



سينما (باريس)

. مجدى عبد الحـافظ

« رامبو ٢ » محـاولة لاضـفاء الطـابع الانسـانى على العمليـات الأمريكية القذرة :

وسط ضجة اعلامية كبيرة لم تشهدها الســينما منذ فترة طويلة ، يشاهد الجمهور الفرنسى هذه الأيام الفيلم الأمريكى « رامبو ٢ » ، بطولة النجم السينمائى الأمريكى « ستالون » ، ولعل هذه الضـجة الاعلاميـة المرافقة له والتى شغلت كل اجهزة الاعـلام الفرنسية وتمت ظهور الفيلم تفصح عن الهـدف الذى تختفى وراءه .

فقد ابرز التليفزيون حضــور « الرئيس ريجـن » عرض الفيـلم لأول مرة مع ابطاله وتصفيقه الحـاد لهـذا الانجاز الضخم طالبا المزيد ، وأبرزت ذلك الصـحف والاذاعة فى مناسبات شتى سواءا فى شــكل اعلانات مدفوعة أو فى شكل تحليـلات سينمائية ، الا أن الملاحظ انه قـد غاب عن اغلب هذه التحليلات وضع النقـاط فوق الحروف ، واظهـار السبب الحقيقى الذى من اجله أحتفى الكثير بهذا الفيلم .

ويعد هذا الفيلم امتدادا لفيلم آخر يحمل نفس الاسم وظهـر منذ مدة ســنوات ، ترجم الاحساس بالألم والشقاء الذى لقيه ويلقاه الجنود الامريكيون سواءا فى فيتنام قبل انهـاء الحـرب أو داخل المجتمع الأمريكى نفسه بعد أن اصبحوا ضـحايا حرب أو محـاربين قدامى كما يسمونهم ، ويصور الفيـلم احـد هؤلاء فى زيارة لمدينة ليسأل عن احـد اصدقائه

القدامى أثنـــاء الحرب ، ويعرف « رامبو » أن صديقه قد لقى حتفـــه أثناءها ولم يعد ، اثناء هذه الزيارة التى اعادت اليه مواجعـــه وذكرته بمآسى الحرب ، يطارده شريف المدينة التى حل بها ، حيث ان مظهره يدل على انه احد الأشقياء ، ويصطحبه الشريف بسيارة الشرطة حتى نهـاية حـــدود المدينة مطالبا اياه بمغادرتها فورا ، ولكن « رامبو » يعود للمدينة مرة اخرى ، فيقبض عليـــه ويوضع السجن ويضرب ويهان ويعذب ، وفجـــأة يفقد « رامبو » شعوره ليصبح شخصية اخـــرى ، غير تلك المطحونة فى عجلة الحيـــاه الأمريكية ، بل تلك الشخصية التى يختبأ وراءها كل متناقضات هذا المجتمع الغريب ، شخصية تفصح عن ضراوة وشراسة لا حد لهـــا ، فهى التى تجرعت صفوف الهـــزائم هنـــاك على أيـــدى الفيتناميين فزادت خبرتهـــا الوحشية وقوتها القتالية ، وكأن « رامبو » اراد أن ينتقم من كل ما لحـــق به من هزائم وأراد أن يغسل عاره وعار بلاده فجـــأة ، ولكن هذه المرة ليســـت فى فيتنام ولكن فى الولايات المتحدة ذاتها ، يثور ويضرب ضاربيه ويهرب ويختبأ فى الغـــابات المحيطة لينتقم من الشريف (ممثل المجتمع الامريكى وساساته) وتعلن حـــالة استنفار قصوى يأتى على اثرها جنود وعتاد لملاحقته ، وفى كل مرة ينزل بهـــم هزائم كبيرة ولا يستطيعون القبض عليه ، فهو يناورهم ويتخفى وينقض فجـــأة تمـــاما كما يفعل رجـــال الغـــابات ، ويأتى الى المدينة قـــائده العسكرى أثنـــاء العمليـــات بفيتنام ، ويوضح للشريف طبيعة رامبـــو المنفردة ، فهو من حمله ميدالية الشرف العسكرية أثنـــاء الحرب ، ولديه قوة قتالية عالية ، ومن أشجع المقـــاتلين واكثرهم جراة وقـــدرة علـــى التمويه والتحمل والاستمرار تحت اقسى الظروف ، ولكن الشريف لا يضع لذلك اية اعتبارات طالبا من رجاله المسارعة فى القبض عليـــه ، وبعـــد عمليات ومغامرات كثيرة يتمكن « رامبو » ان يخرج من الحصار الـــذى فرض عليـــه داخل الغـــابات ويحرق المدينة باكملها بتفجير احـــدى محطات الوقود ، ويحاول تصيد الشريف ، الذى وصل اليه فعـــلا ولكن يتدخل قائده العسكرى فى آخـــر لحظة لينقذ الشريف وفى نفس الوقت ليقنع « رامبو » بتسليم نفسه ، وينتهى الفيـــلم ، وبهذا يصبح الشـــكل المنطقى المبسط والمتوقـــع للفيلم الثانى هو ان يأتى كمحاولة لمعالجة حياة المنبوذين والفقراء والمطحونين والعـــاطلين فى المجتمع الأمريكى والـــذى يعانى اكثر من غيره من المشـــاكل الطبقيـــة الحـــادة الناتجـــة عن انسداد افـــق المجتمع الراسمالى عامة ، ولكن هـــذا الفيـــلم خيـــب كل التوقعات ، اذ نلحظ فيه تكرار نفس العمليـــات القتالية التى تدور بين فرد وهـــو « رامبو » وبين مجموعات كبيرة من الجيش ، يتفوق عليهـــا أيضا رغم فارق العتاد والعده ويخـــرج منتصرا فى كل مرة . لكن مسرح

العمليات هذه المرة على الأرض الفيتنامية ذاتهـا وفى العـام ١٩٨٥ تحديدا ، وبالتالى اختلف ايضـاً عدو « رامبو » الذى يطارده هذه المرة من رجـال الشريف فى الفيـلم الأول الى القـوات الحـكومية الفيتنامية بالاشتراك مع قـوات سوفيتية . والقصة تبدأ حينما يزور « رامبو » فى السجن قائده العسكرى طالبـا منه القيـام بمهمة خاصة لصالح الولايات المتحدة ، تنقذه من تكسير الحجارة لمـدة خمسة اعوام هى فترة الحـكم التى يمضيها ، ويوافق « رامبو » . ويذهبان سويا على متن طـائرة عسكرية لقـائد عـام العمليات السرية الأمريكى ، والذى يطلب منـه القيـام بمهمة الى الاراضى الفيتنامية عبر تيلاند لالتقـاط صور لأسرى الحرب الأمريكيين والذين مازالوا تحت الأسر حتى الآن ، ذلك كى تظهر الادارة الأمريكية أمام عائلاتهم وكأنها تفعل شيئا من أجل أسراها . ويتسلل رامبو بمساعدة احـدى عميـلات المخـابرات الأمريكية هنـاك ، ويستطيع بعمليـات تشبه انسان الغـابة حينما يقـوم بالتقاط فرائسه أن يحـرر أحد الأسرى ، ويصور الفيلم الأسرى الأمريكيين فى شـكل مزرى ، يعذبون ليـل نهـار ، وتعيش بينهم وحولهم الهوام والحشرات، مكتوفى الأيدى والأرجل ، والباقى فى وضع الصلب ، فى منـاظر تـؤذى العيون وتتعاطف معهم ومع حالهـم البائس ، ويستطيع « رامبو » الهرب بأسيره ، الا أن الطـائرة التى ستنقلهما ، تتراجـع فى آخـر لحظـة عن التقاطهما ، لأن القـائد العـام للعمليـات السرية الأمريكية قد ألغى المهمة فى آخـر لحظة وطلب عودة الطائرة فورا ، بعد معرفته بأن الطائرة قد تبادلت اطلاق النيران مع الجيش الفيتنامى ، تاركين رامبـو ورفيقه يقعان فى الأسر .

ويعذب رامبو على أيدى القوات السوفيتية والتى يصورها الفيـلم على انهـا الحـاكم بأمره فى فيتنام ، فالقـائد السوفيتى هو الذى يعطى الأوامر ، وما على الضباط الفيتناميين الا الامتثال لأوامره ، فيطلب منهـم بعد احضارهم لرامبو من سجنه بمغادرة المـكان ، لكى يبدأ هو مـع فريـق ومعدات التعذيب السوفيتى استجواب « رامبو » الذى يعـرف أثناء استجوابه أنهم التقطوا اشارة لاسلكية بالغـاء المهمة ، ملحين عليه تحديد طبيعة هذه المهمة ، وفى هذه الخطة يقرر « رامبو » انه لابد من الانتقام من القـائد العـام للعمليات السرية الأمريكى والذى ألغى مهمته. وتحمل هذا المشهد الوانا من التعذيب الكهربى والكى بالنـار والتهـديد بفقأ عين الأسير الذى حرره رامبو حتى يرغمونه على الاعتراف ، ويقـوم رامبو بنفس ثورته فى الفيلم الأول ، حينما ضرب معذبيه من رجـال الشريف ، ليضرب معذبيه من السوفييت والفيتناميين هذه المرة ويستولى على احـد الأسلحة وبنفس المساعدة من عمليـة المخـابرات الأمريكية

يستطيع الهرب الى الغابات لكي تتابع وراءه كتائب الجيش الفيتنامي والسوفيتي للقبض عليه ، لكنه دائما هو العملاق الذى لا ينهزم ، يناور ويموه وينقض ، حيث استطاع بحيله ومكره ابادة الكتائب التى تتابعه والاستيلاء على الطائرة المروحية التى تتابعه أيضا وتحاول تعقبه ، وبدلا من العودة مباشرة الى قاعدته فى تايلاند ، يعود مرة اخرى الى المعسكر الذى تحتجز فيه القوات الفيتنامية أسراها الامريكيين ، فيضربه بالقنابل والصواريخ التى كانت محمولة على طائرته ، ليدمر المعسكر عن آخره ، ويفتح قفص حجز الأسرى ليخرجوا ويطلب منهم الصعود فورا للطائرة ، ويتابع طيرانه نحو قاعدته ، حينما تعترض بعض الطائرات السوفيتية المروحية الاكثر تطورا ، وبعد المغامرات **والمناورات والاشتباكات المشتركة بين طائرته وطائرات اعدائه ، ينجح فى تحطيمها جميعا ، ويصل الى قاعدته وسط ذهول الجميع . وعند وصوله يحمل سلاحه ويدخل الى حجرة العمليات حيث الأجهزة الأكثر تعقيدا والتى قال له عنها رئيس العمليات السرية ــ يوما ــ ان أعظم الأجهزة العلمية والتقنية التى وصل اليها العالم تعمل من خلفك فى مهمتك ، دخل « رامبو » هذه الحجرة ليحطمها برشاشه عن آخرها ، ويذهب لمكتب القائد العام للعمليات السرية والذى وجده مضطربا وحائرا ، ويلقى « رامبو » بسلاحه ممسكا بخنجره وبرقبة هذا القائد ويرشق خنجره فى خشب المكتب مهددا اياه ، بأن هناك أسرى آخرين وهو يعرف ذلك جيدا (القائد) وينبغى أن يعمل على الاتيان بهم وانقاذ حياتهم بشتى الطرق .**

ويذهب « رامبو » بعيدا لتكون آخر كلمة يتحدث بها الى قائده انقديم هى السلام الذى ينبغى أن يتحقق . وفى الحقيقة يظهر هذا الفيلم فى اقصى درجات العناية والتكنيك ، حيث تلعب الموسيقى والمناظر دورا يحرك المشاعر وينتزع التعاطف انتزاعا من كل القلوب ، كما لعبت المؤثرات الصوتية دورا كبيرا فى تجسيم الأحداث وكأنها تدور حول المتفرج نفسه ، كما أن المعارك الحقيقية قد أضفت واقعية حية نفتقدها فى كثير من الأفلام ، والغريب أن صورة « رامبو » البطل المقدام الذى لا يقهر والمبالغ فيها لم تقدم بصورة رثة أو قميئة ، لقد قدمت أعمال بطولية فى متناول الشخص المدرب رفيع المستوى ، خفيف الحركة وكثير التجارب ، لذا لم يظهر البطل مثلما تقدمه افلام الكاراتيه خارقا للعادة ولكنه بطلا قابلا التحقق ويمكنه تخيله . وأضفى أداء « ستالون » نفسه ابعادا على شخصية الأمريكى المحارب القديم والمفعم داخليا باحداث الحرب بأداءه الهادىء والمتلعثم أحيانا كثيرة ، مما يبرر كثافة ما يحمله من قسوة ومرارة داخلية ، ساعده فى هذا اشتراكه فى كتابة السيناريو ، لذا نجده قد جاء ملائما لشخصيته وقدراته ، لا يحدد الفيلم عملية بعينها حتى وان حدد هذه

المهمة بفيتنام ، انها اى عملية تخطر على بال المشاهد وخاصة اذا كانت حديثة العهد ، كأن تكون مثلا عملية لبنان ، أو جرينادا ، أو حصار موانى نيكارجوا ، أو عملية القرصنة الجوية على الطائرة المصرية اخيرا ، او أية عملية أخرى ستشرع فى القيام بها مستقبلا ، اذ يمكن للمشاهد أن يطلق عنان تفكيره واختياراته لأى عملية كانت او ستكون ، طالما أن هذه العملية المذكورة بالفيلم من وحى خيال أصحابه .

عمل الفيلم ببساطة على تفريغ شحنة انفعالية للمواطن الأمريكى الذى تأثر كثيرا بالهزائم المتكررة لبلاده وأراد التراجع عما يحيكه له سياسيوه من تورطات أخرى فى المناطق الساخنة فى انحاء العالم . ما يطفى على هذا الفيلم ايضا هو الاحساس العميق بأن « رامبو » يمثل أمريكا تحت حكم « ريجان » أمريكا الشجاعة المقدامة ، ذات الجراة والتى لا تخشى شيئا وتتدخل فى كل مكان ، لصيانة الحريات والديموقراطية ومساندة حقوق الانسان ، هذا ما أوحى به المخرج حين بدأ الاعداد للعملية فى مكتب قائد العمليات السرية والتى ظهرت خلفه صورة صغيرة « لريجان » ، وما دار أيضا من حديث بين « رامبو » وبين الفتاة عميلة المخابرات الأمريكية والتى تجلب الحظ ، وسألته بدورها ان كان يحمل شيئا ليجلب له الحظ ، فأخرج خنجره وقال أن هذا هو ما يجلب لى الحظ طالما انا حامله . أيضا حينما طلبت منه نفس الفتاة أن يصطحبها معه حينما يعود للولايات المتحدة والتى تحدثت عنها وكأنها الحلم المنتظر ، ثم قتل الجيش الفيتنامى لها بوحشية أثناء قيامه بالبحث عن « رامبو » ثم قيام « رامبو » بنفسه بدفنها وتيمنه بأيقونتها التى وضعها على رقبته ، وبطرف فستانها الذى ربطه على جبهته ، وكأنه بهذا يقوم بمهمة باسم الانسانية وباسم الوفاء لهذه الشعوب المقهورة ، وكأن قائد العمليات السرية الأمريكى هو رمز الجبن والخنوع الذى ينبغى أن يتوارى من المجتمع الأمريكى . أى انها محاولة لتقديم مشاريع « ريجان » العسكرية التدخلية فى العالم فى ثوب انسانى رقيق ، خاصة فى الدول الأوروبية ، حيث تعارض حركات السلام على اختلاف أيديولوجياتها نشر الصواريخ الأمريكية فى اراضيها ، وقوبل « ريجان » نفسه فى أكثر من موقع فى أوروبا بالهجوم والسخط العام ، بل تعدى هذا للقيام بمحاكمته شعبيا ، كما تعرف ، ولعل فيلما كهذا يكرس ما تحاول الريجانية نشره وتعمل بشدة على تأكده ، الا وهو انها تعمل من اجل السلام ، حتى فى دعوتها الأخيرة ولما اسمته « بحرب الكواكب » تشيع على انها ليست الا دعوة صادقة من أجل السلام ، واذا كان لهذه الدعوة جانب يفترض السذاجة فى المتلقى ، فان رامبو ٢ ، يبدد هذا الافتراض حينما يوجه استخدام القوة ضد قوى الشر فى العالم (حسب الاستراتيجية الأمريكية طبعا) ، وعلى هذا يدخل هذا الفيلم فى اطار دعوة

الأوروبيين وحتى الأمريكيين انفسهم الى تاييد عمليات أمريكا الانسانية من اجـل البشرية ، لكى تؤكد على التزامها بمقالها الأيديولوجى القائم على اسـاس حقوق الانسان فى العالم .

ولعل هذه الدعوة قد اثمرت حين حققت بعض النجاحات على صعيد عدد من الحكومات اليمنية فى أوروبا ؛ حيث رأينا منذ فترة قريبـة جـدا موافقة الحكومة الهولندية أخيرا على نشر الصواريخ الأمريكية فى أراضيها، ضاربة بعرض الحائط الرأى العام الهولندى والذى استطاع أن يحشـد توقيع اكثر من ثلاثة ملايين مواطن ضد نشر الصواريخ الأمريكية فى بلاده.

والحالة هذه ، لعل أصدق ما يمكن ان يوصف به فيلم « رامبو ٢ » ، وببساطة أنه محاولة لاضفاء الطابع الانسانى على العمليات الأمريكيـة القذرة وما اكثرها ....

رامبو ـ ترس صغير آخر في الالة الجهنمية

ناجى كامل

ينجح (روكى) ـــ المهـــاجر الايطـــالى العيبى النطق ذو العقـــل البسيط ـــ فى فرض نفسه ضد قوانين مجتمع يرفض أن يحقق شخص من خارجه نجاحه الخاص . وينجح الممثل السينارست والمخرج الذى قدم فى هذا الفيلم قصته هو الشخصية ـــ الممثل الصغير الذى فرض نجاحه على نفس الآلة الجهنمية ، التى وقف بطله روكى أمامها .

وبدأ اصرار سلنستر ستالون فى فرض نجـــاحه على طريقته بتقديم جـــزء ثان لروكى فجزء ثالث عن قصـــة الفرد الصغير أمام مجتمع كامل يتشدق بالايمان بالفردية ـــ بشرط الا تكون خارج قوانين لعبته الخاصـــة وأهدافها ـــ وهو ما لم يكنه بطل ستالون الصغير (روكى) الذى يتحول الى راقص فى فيلمـــه « البقاء حيا » ـــ الذى كتب له الســـيناريو وقام باخراجه بطولة جون ترافولتا ـــ يقف الراقص أمـــام كل قوانين المجتمع الرافضة لنجاحه الفردى كفرد صغير من الخارج ، ولكنه ينجح فى فرض نفسه ـــ ويتحول روكى الى جندى من القوات الخاصـــة عاد من فيتنام ليكتشف ان المجتمع الأمريكى يرفضه فيقف متسلحا بعنفه ضـــد المجتمع المتمثل فى قوات البوليس وينتصر عليها ـــ فى فيلم (الدم الأول ـــ الجزء الأول) والذى شارك ستالون فى كتابة السيناريو له وقام ببطولته .

يبدو اذن أن ستالون هو فنان ذو رؤية ـــ ان لم تكن فنيـــة فهى فكرية ـــ تتمثل فى ظاهره الفرد الصغير القادر على صنع نفسه ، وتحقيق نجاحه الخاص على مجتمع يرفضه منذ البداية . **وما يتجه للآخـــرين فى أن يسلكوا نفس السبيل متحررين من المثل الأوحد للنجاح فى المجتمع الغربى. وهو النجاح بشروط المجتمع لخدمة اهدافه** فلا مكان لأفراد يرفضون نشر

الصواريخ الذرية ، أو يرفضون التجنيد لحرب فيتنام ، وعلى جين فوندا ان تذهب الى لبنـــان لتحية الجيش الاسرائيلى العـــدو ، اذا أرادت أن تســـتمر فى النجاح ، وعلى هذا يبدو واضـــحا انه محتمل أن يحقق فرد نجاحه من خارج وضد المجتمع ولكن من المستحيل أن يستخدم هذا الفرد نجاحه لاثبات شىء لا يريده المجتمع حتى ولو كان مجرد اثبات فرديته أمام نفس المجتمع المنادى بهـــا كقدس اقداسه . وليس بعيـــدا عن الذاكرة تحقيقات لجنة النشـــاط المعادى برئاسة السيناتور مكارثى مع الفنانين التقدميين فى أمريكا ، وشارلى شبلن مثل واضح على ذلك ، فاما أن تدان، أو ان ترحل وتلفظ خارج المجتمع ككل وتفقد نجاحك أو تتحول لترس صغير فى آلة المجتمع الجهنمية .

وهذا بالضبط على ما يبدو اختيار سلفستر ستالون . فحكاية الفرد الصغير امام المجتمع تتحول (فى فيلم الدم الأول — الجـــزء الثانى) الى الفرد الذى حقق نجاحه وقـــد أصبح ترسا آخـــر صغيرا فى تلك الآلة الجهنمية . يتقبـــل شروطها وينجح بقوانينهـــا هى . ولا بأس من بعض البطولة الجزافية لهـــذا الفرد طالمـــا انها قد وظفت أخيرا لحســـــاب المجتمـــع .

فرامبو فى الجزء الثانى من فيلم الدم الأول . يتحول من جندى صغير يقف ضـــد مجتمع يرفضه الى ما يشـــبه المرتزق فى القوات الخاصـــة الأمريكية — والذى فى مقابل خروجه من السجن (الذى وضع فيه أصـــلا فى الجزء الأول . عقابا له على انتصاره ووقوفه ضد المجتمع) يذهب فى عملية خاصة الى فيتنام ليثبت تواجد أسرى أمريكين بها ، ويقدمه الفيلم فى لباس بطل أسطورى معنى وشكلا . فالملابس والسلاح المستخدم (قوس وسهام خارقة متفجرة) واختيارات تكوين الصورة السينمائية وأبعادها تحاول أن تجعله أحد الأبطال الأسطوريين فى نسخة أمريكية جديدة بالرثاء والتقزز .

رامبو — وقد اسموه فى مصر — المنتقم . ليس مجرد روكى ذى قوة عادية يحاول تنميتها بل ذى قوة خارقة خرافية لا تصـــدق — قوة خارقة تساعد على قتل كل من يقابله سواء فرد أو جماعة . أو جيش بكامله — هذا على الأقل ما قدمه الفيلم فى أحد مشاهده . ويعود منتصراً بالأسرى الأمريكيين — كل سلاحه قوسه الخارق ، وعاهرة فيتنامية خائنة تساعده . وهو قادر على تحمل كل الصعاب ، بداية من البيئة الوحشية الى التعذيب بالكهرباء (الذى يقوم بها فى الفيلم أشخاص أوربيون ذوى نجوم حمراء فى اشارة رخيصة — بالمرة — الى روسيا) . وهو قادر على الفتك تمـــاما

باعدائه — (أو اعداء مجتمعه) فى البر والبحر ، ولمزيـد من الاثارة فى الجو ايضا فى سلسلة من المغامرات غير المقنعة وغير المنطقية ، تتحول فيها الشـعوب المكافحة من اجـل حريتها ، الشعوب البطلة الى قتلة ولصوص وعاهرات ويتحـول فيها المرتزق وهاهرته كابطال محسررين للأسرى الأمريكان المعذبين (يبدو انها القرحة الأمريكية — فى ايران — وامريكا اللاتينية ولبنان) رامبو المنتقم يتمخض عن الأمريكى القبيح يعود ليعلن انه وقد تجاوز ما أسموه عقدة فيتنام عاد يمد يده ليطول كل من تسول له نفسه ان يمس أمريكا .

وهذا فقط ما يجعل للفيلم معنى . فهو رسالة واضحة لمن يعنيه الأمر . وبدون هذه الرسالة لا يبقى منه سوى حرفـة سينمائية جيدة وفن سينمائى فقير . وبرغم انتماءه لنوعية المغامرة والحركة فانه يقدم مغامرات ركيكة غير مقنعة ، فهو لا يقـارن حتى بفيلم سبيلبرج التافه (المعبـد الملعون) من سـلسلة انديانا جونس ، والذى يقدم المغامرة بطريقـة حرفية ومنطقية ومقنعـة .

ويبقى فى الفيلم ظاهرتان ظاهرة ستالون ، الذى طوع اخيرا على ما يبدو ليستخدم نجاحه فى عكس ما قام عليه ، لم يعد فردا حرا فى مقابل آلة جهنمية ، بل ترسا يعمل فى خدمتها ، ويبدو أنه طابور لا ينتهى ولن ينتهى بسلفسر ستالون .

كتب ابتون سنكلير يدين رامزى مكدونالد رئيس الوزراء العمالى فى انجلترا الذى انضم للمحافظين ليستمر فى الحكم ، ما معناه ان الطبقة الحاكمة تعانى من نقص ذوى المقدرة الخاصـة فهى تمد يدها لتستحوذ على ذوى المقدرة من خارجها لتستخدمهم . وبرغم الفارق وبرغم ادعاء ما يسمى بالعالم الحر ! عن تقديس الفردية والخصوصية . فان النتيجة واحدة لن تتوقف عند ممثل صغير ينجح ويستخدم المجتمع نجاحه .

ولكن تبقى الظاهرة الأهم من ذلك الفرد ، ومن ذلك الفيلم الوقح الركيك ، يبقى جمهور الفيلم من الشباب الذى يصفق لرامبو وهو يعتدى على حرية شعوب مكافحة ، وهو يقتلها ليستعيده المجرمون الأمريكيون . هو نفس الشـباب الذى عاصر — وربما شارك فى ادانة القرصـنة الأمريكية الوقحة على الطـائرة المصرية ، نفس الموقف : ولكن بتغييب عقلى كامل — يسأل عنه الاعلام المصرى — يقف نفس الشباب يصفق لرامبو — غير مدرك أن رامبو الحقيقى كان هنا ايضـا ! .

المكتبة العربية

ازمة الحضارة العربية
ام ازمة البرجوازيات العربية

— دار الفارابى ، بيروت
الطبعة الرابعة — ١٩٨٥
تاليف : مهدى عامل
عرض : ايمن حموده

ما هى ازمة العالم العربى ؟ هل هى ازمة « تخلف » عن الدول المتقدمة ؟ أم هى أزمة « اغتراب » عن العصر ؟ وما هو الموقف من « التراث » ؟

وما هى علاقة ماضينا بحاضرنا ؟

وهل الأزمة هى أزمة « العقل العربى » ام هى أزمة « الحضارة العربية » ؟؟

للاجابة عن هذه التساؤلات عقدت فى الكويت ندوة فكرية تحت عنوان « **أزمة التطور الحضارى فى الوطن العربى** » ، شارك فيها عدد كبير من المفكرين ممثلين لمختلف البلدان العربية .

وكان أبرز ما يميز هذه الندوة ، هو وجود مختلف تيارات هذا الفكر ، التى تلتقى برغم ما بينها من تفاوت ، فى طرف واحد من التناقض الأيديولوجى الرئيسى ، الذى يقف فى طرفه الآخر الفكر العلمى الماركسى اللينينى ، والذى تم تغييبه (*) .

ومن موقع الماركسية اللينينية ، يقوم الدكتور **مهدى عامل** ، بالنظر فى تلك « اللوحة الفكرية » التى ارتسمت فى الندوة ، بهدف كشف المنطق التضليلى الذى تمارس به البرجوازيات الكولونيالية العربية سيطرتها الأيديولوجية حتى تدعم سيطرتها الطبقية .

* * *

(*) الا اذا استثنينا تعقيب محمود أمين العالم على بحث أنور عبد الملك .

ليست الأزمة ازمة الحضـــارة العربيـــة :

يلاحظ المؤلف ، أنه « من الطريف جدا » الا نجد بحثـا واحدا فى جميع أبحاث الندوة (رغم ضخامة عددها وتعدد اتجاهاتها) يبدأ بوضع موضوع الندوة نفسه موضع التساؤل ، « ولهذه الطرافة دلالة طبقية » ، فطرح الموضوع بهذا الشكل ، والقبول به ، يحدد طريقا معينا للتفكير ، يصـــل به بالضرورة الى جواب معين .

فقد اتفق جميع المؤتمرين تقريبــا ، على ان ازمة الواقع العربى الحاضر تكمن فى « تخلفه » ، وهذا يقود ضمنا ، الى الأسئلة والاجابات التـــالية :

١ — هل الحضارة العربية متخلفة ؟

الجـــواب : نعـــم .

٢ — أين وصلت الحضارة الى أعلى درجات « التقدم » ؟

الجواب : فى أوربا الغربية وأمريكا .

٣ — كيف تتجاوز الحضارة العربية تخلفها ؟

الجـــواب : باتباع نموذج أوروبا الغربية وأمريكا ... أى ، اتباع الامبرياليـــة .

٤ — من يقود هذه العمليـــة ؟

الجـــواب : البرجوازيات العربية المسيطرة .

وقد ساعد **انتفاخ** كلمـــة « الحضارة » هنـــا ، على اضفاء صفة الجدية على ابحـــاث المؤتمرين . والمؤلف لا يطلب منهم الرجوع الى **انجلز** لتحديد مفهـــوم الحضـــارة ، ففى هذا « بعض المبالغة » ، لكن « ليـــت المؤتمرين انطلقوا ، فى معالجتهم « أزمـــة الحضارة العربية » من أين هذه الحضـــارة نفسها ، أى من ابن خلدون : فلو فعلوا ذلك لراوا أن الملك والـــدول تنشأ **عن** أصناف تغلبـــات البشر بعضهم على بعض ، وأن أصناف هذه التغلبات هى من طبيعة عمران العـــالم ، أى **ضرورية** فيه ، لانه **الاجتماع** الانسانى . وما هى أصناف التغلبات هذه ان لم تكن **اشكال الصراعات** بين البشر ؟ ومن منطق الصراعات ان تكون الغلبة لبعض منهم على بعضهم الآخر ، أى أن **يسيطر** هذا البعض على البعض الآخـــر ، وعن هذه السيطرة بالذات ينشأ الملك وتنشأ الدولة . هذا الفهم الخلدونى

للتاريخ ... اذا قلناه بلغـة العـلم المعـاصر وجدنا انفسـنا فى الحقل الفـكرى المـاركسى نفسه . ففى ضوء هذا الفكر العلمى بالذات يتكشف الطابع العلمى لفكر ابن خلدون ، والفـكر العلمى كان غائبا فى ندوة الكويت ، فغـاب عن الفكر الحـاضر فيهـا الأساس المـادى للمشـكلة ، **وهو بنية علاقات الانتاج فى المجتمعات العربية » .**

* * *

كيف تطـرح المشـكلة :

عند معالجة اى مشـكلة خاصة بالعـالم العربى ، لابد من فهـم الواقع الاجتماعى فى حاضره ، أى : فهم الشروط التاريخية والاجتماعية التى تطـرح فيها المشـكلة . ذلك يعنى : تحديد البنيات الاجتماعيـة العربية ، وتحديد علاقات الانتـاج التى هى القاعدة المـادية الاقتصادية للبنية الاجتماعية التى يقـوم عليها البنـاء الفوقى (الدولة واجهزتهـا والأشـكال الأيديولوجية للوعى الاجتماعى) ، وتحديد نمط الانتـاج المسيطر ، وتحديد الطور الذى يمر به هذا النمط المسيطر .

الحـركة التاريخية للبنيات الاجتماعية العربية ، تتكشف اذن ، فى ضوء حركة أنمـاط الانتاج وتطورها ، الأمر الذى يقود الى البحـث فى حركة الصراعات الطبقية فى المجتمعات العربية ، وتحديد الطبقـة المسيطرة أو التحالف الطبقى المسيطر ، وبالمقـابل ، تحديد التحـالف الطبقى الثـورى .

« ... و « التخلف » — على حد علمنـا — ليس نمطا من الانتاج أو بنيه لعلاقات انتاج ، انمـا هو مفهوم ايديولوجى برجوازى لـه دور محدد بضرورة اخفـاء لعلاقات السيطرة الامبريالية ، أو علاقة التبعية البنيوية بالامبريالية ، ونقل الصراع الرئيسى من **صراع طبقى** ضد الامبريالية الى صراع غير طبقى هو فى أحسن حالاته **مباراة رياضية بين** « عـالم التقـدم وعالم التخلف » ، هدفها لحاق هذا بذاك » .

كيف ؟!

* * *

الأزمة فى ضوء الفكر العـلمى :

يحدد المؤلف ، البنيات الاجتماعية الحاضرة ، بكونها بنيات اجتماعية رأسمالية — كولونيالية ، تكونت فى ظل علاقة التبعية البنيوية بالامبريالية

وبفعل التغلغل الامبريالى . لذلك ، فقد تولدت علاقات انتاج كولونيالية ، هى شكل تاريخى محدد من علاقات الانتاج انراسمالية **التبعية** ، وتكونت برجوازيات مسـيطرة هى برجـوازيات كولونيالية **تابعـة** للبرجوازيات الامبريالية .

اى أن نمط الانتـاج المسيطر فى البنيات الاجتماعية العربيـة ، هو نمط الانتاج الراسمالى ــ الكولونيالى ، الذى تربط **علاقـة تبعيـة** بنمط الانتـاج الراسمالى ــ الامبريالى . غير أن ما يميز الأول عن الثانى، هو كون الأول لا يميل فى تطـوره نحـو القضاء على انماط الانتـاج السابقة عليه ، بل يسيطر عليهـا فى علاقة تعايشه معها ، بعكس الثانى (الامبريالى) ، الذى يميل نحـو القضاء على انماط الانتـاج السابقة عليـه* .

لذلك ، فان فهم واقـع مجتمعاتنا العربية ، وحركتها التاريخية ، يبدأ بفهم تاريخ تكون علاقات الانتـاج الراسمالية فيها « وهو يبدأ مع بدء **التغلغل الامبريالى** فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر » . فلم تكن هنـاك ضرورة اذن ، لان يبحث المؤتمرين عن « الأبعـاد التاريخيـة لأزمة الحضارة العربية » فى العصر العباسى أو الأموى أو الجـاهلى مثلا ، أو فى عصور ما قبـل بدأ تكون العـلاقات الرأسمالية فى أوروبا الغربية نفسـها !

واذا مر الواقـع العـربى بأزمة ، وجب تحديد هذه الأزمة كأزمة **نمط الانتاج المسيطر** ، وأزمة **الطبقة المسيطرة** فيه ، « ان اظهار أزمـة الحـركة التاريخية للبنيات الاجتماعية العربية فى شـكل « ازمة الحضارة العربيـة » هو اخفاء لحقيقة هذه الأزمة من حيث هى **أزمة البرجوازيات العربية المسيطرة** فى قيادتهاحـركة التحـرر الوطنى . هنا يكمن التضليل الأيديولوجى فى استخدام عبارة « الحضارة » » .

فى ضوء هذا الفهم لحـركة تاريخنا المعـاصر كحركة تحـرر من السيطرة الاستعمارية ، يتضح لنا « أن تحققها يمر بالضرورة عبر عمليـة معقدة من الصراع الطبقى ضد البرجوازيات العربية المسيطرة التى تجد ، بالطبع ، مصلحتها الطبقية الأساسية فى تأمين التحقق الآلى المستـر

---

* راجع للمؤلف ، كتابه : مقدمات نظرية :
لدراسة اثر الفكر الاشتراكى فى حركة التحرر الوطنى :
١ ــ فى التنـاقض . ٢ ــ فى نمط الانتـاج الكولونيالى .
الطبعـة الثالثة ، ١٩٨٠ ، دار الفارابى ــ بيروت .

لعملية تجدد تلك البنية من علاقات الانتاج الكولونيالية القي ، بتجددها ، يؤمن لهـا تأبد سيطرتها الطبقية . وهذا بالضـبط ما تهـدف الى اخفائه البرجوازيات العربية المسيطرة لان فى اخفائه ضرورة طبقية لبقائها فى موقـع سيطرتها الطبقية . هنا يظهر دور الفكر البرجوازى فى ممارسة التضليل الأيديولوجى » .

وقد يظهر هـذا الفكر البرجوازى فى شكل منطق « وضـعى » ، أو فى شكل نقد « الدين » أو فى شكل نقد « العقل العربى » . . . . . وليس غريبا أن تفوح من هذا الفكر المثالى رائحة الجدلية ال الهيجلية ، كجواز سفر الى عالم « التقدمية » . غير أن هذا لا يعنى غياب التحليل الطبقى فى الفكر البرجوازى ، بل بالعكس تمـاما ، « فالميزة الأساسية للتحليل الطبقى البرجوازى هى اظهار الأشياء بمظهر برىء تجريدى تنتفى فيـه علاقتها بحركة الصراعات الطبقية الخاصة بكل بنية اجتماعية محددة » .

* * *

التحـرر الوطنى للفكر العربى :

بفهمنا الدياالكتيكى — المـادى للحركة التاريخية الراهنـة لواقع مجتمعاتنا العربية ، كحركة **تحـرر وطنى** (هى حركة تحويل ثورى لبنية علاقات الانتاج الكولونيالية ، وقطع لعلاقات التبعية ببنية علاقات الانتاج الامبريالية ، وبالتالى ، كحركة صراع طبقى ضد البرجوازيات الكولونيالية المسيطرة) ، يمكننا فهم واقع « الفكر العربى » ومشكلاته ، انها لا تكمن فى « تخلفه » أو « تقـدمه » ، فى « أصـالته » أو « معاصرته » ، فى « تماثله بذاته » أو فى « اغترابه عن ذاته » . . . الخ ، كما جاء فى ابحاث المؤتمرين ، ذلك أن حركة الفكر ليست حركة مجردة منفصلة عن أساسها الاجتماعى ، بل هى قائمة أسـاسا فى حقل الممارسات الايديولوجيـة الطبقية ، وعملية التحرر الفكرى هى عملية صراع ايديولوجى هو شكل من أشكال الصراع الطبقى . « والفكر « العربى » المسـيطر هـو فكر الطبقة المسيطرة التى هى البرجوازية الكولونيالية ، وهو لهذا خاضع فى سـيطرته بالذات لسـيطرة الايديولوجية البرجوازية الامبريالية » . لذلك ، فان تحـرر الفكر العربى من سـيطرة الأيديولوجية البرجوازية المسيطرة ، يكون بنقض ممارستها الايديولوجية ، وعملية نقض الممارسـة الأيديولوجية البرجوازية لا تتحقق الا من موقع الطبقة الثورية النقيض ، أى ، الطبقـة العاملة ، « فالمـاركسية اللينينيـة اذن ، من حيث هى أيديولوجية هذه الطبقة الثورية ، هى التى تحدد **الطابع الوطنى** لتحـرر الفكر العربى من خضوعه لسيطرة البرجوازية فى تميزها الكولونيالى » .

* * *

التناقض الرئيسى ، اذن ، هـو تناقض طبقى بـين الطبقتين الرئيسيتين : الطبقة البرجوازية والطبقة العاملة ، ولكل منهما حلفاؤهما، وبين الحلفاء الطبقيين تناقضـات ثانوية . لذلك فقـد تكون هناك قوة طبقية داخل التحالف الطبقى الثورى ، بربطها تناقض ثانوى بالطبقـة العاملة ، الا أنها تمارس صراعها ضـد الطبقة البرجوازية المسـيطرة وهى خاضعة لسيطرة ايديولوجية هذه الطبقة ، « فى هـذا الحال يكون الصراع الأيديولوجى ضـد هذا العنصر من التحـالف الطبقى الثورى ضروريا لوجود هذا التحالف واستمراره . وهـو الصراع الأيديولوجى الذى تمارســه الطبقة العاملة بهدف تحرير حلفائها الطبقيين ، وتحـرير نفسها أيضا ، من سيطرة الأيديولوجية البرجوازية المسيطرة » .

واذا كان التحرر الوطنى ، هو عملية تاريخية للتحويل الثورى فى بنية علاقات الانتاج القائمة ، وفى الوقت نفسـه **عملية انتاج** لنمط جـديد من الانتاج ، فان التحرر الوطنى للفكر العربى يكون أيضا **عملية انتاج له** . انه انتاج **المعرفة العلمية** لهذه الحركة التاريخية التحررية ، أى معـرفة **القوانين** الموضوعية التى تتحكم بها ، والتى بها نتملك واقعنا . « هـذه المعرفة العلمية ... لها تاريخها ، ومن الخطأ القول انها لم تنتج بعد ، أو لم تبـدأ عملية انتاجها . وتاريخهـا مرتبط بتاريخ **الحركة الثورية** فى حركة التحرر العربية ، انه تاريخ ممارسات الطبقة العاملة فى العـالم العربى ، أى تاريخ أحزاب هذه الطبقة فى عالمنا العربى . وهذا التاريخ يبدأ فى العشرينات من هذا القرن ، مع بدأ الأحزاب الشيوعية » .



الأزرق والأحمر

محمد حمزة العزونى

.. سيدى .. ها أنت قد جئت أخيرا ، مرحبا بك .. كنت انتظرك .. كنت اعرف أنك سوف تأتى فى النهـــاية .

تريدنى ان أستلقى على هذه الأريكة ، وان أتحدث اليك .. نعـــم يا سيدى .. سأطيعك فأنا أحترم علماء النفس .. بل قرات كثيرا فى علم النفس .. نعم يا سيدى .. سأستلقى وأتحدث .. فأنا اريد ان اتحدث .. هذه فعلا رغبتى الحقيقية .. قبل أن تأتى كنت اخاطب هذه الجدران .. انا فعلا سعيد بوجودك معى وبحديثى اليك ..

لكن يا سيدى لى شرط واحد .. أن تجيبنى على سؤال واحد :

هل كان دم ابن العمدة أزرق ، أم أحمر ؟

بعد ذلك سأتحدث وسأخبرك بكل شىء .

ماذا تقول يا سيدى ؟ تقول ان الدم كله احمر ! حقا هـــذه نكتة لطيفة .. انا كنت اقول هذا مثلك .

أنت تجزم يا سيدى بهذا .. من السهل علينا أن نجزم مادمنـــا لم نجرب ولم نعان ..

كيف تأكدت ياسيدى من هـــذه الحقيقة ؟

هل رأيت دم البشر كلهم حتى تستطيع أن تطلق هذا الحكم الهائل؟

أنت عالم يادكتور .. والعالم لا يتكلم الا بما يلمسه ويعانيه .. انا الآن أسألك عن شىء محدد .. هل ربت دم القتيل ؟

.. ماذا تقول ؟ لم تره ياسيدى ومع ذلك تؤكد انه احمر ؟

هكـذا بكل بسـاطة !

.. ومع ذلك ساتحدث اليك .. بشرط ان تسأل الشهود عن لون الدم ، ثم تخبرنى بعد ذلك .

ان هذا له اهمية كبرى يا دكتور .. بل هذا هو كل شيء .. هل تظننى قتلته حبا فى القتل .. رباه .. ماذا اقول ؟ انا ياسيدى لم اقتله .. كنت اتاكد .. مجرد تاكد من لون دمه .

طعنته ياسيدى .. جاءت الطعنة فى قلبه .. كنا على الكوبرى فى عز الظهـر ..

تجمع ناس كثيرون .. احاطوا بى .. امسـكونى .. حاولت أن افلت منهم كى اتحقق من لون الدم .. لم استطع ابدا .. ولم افق الا وانا امام الضابط المحقق سالته عن لون الدم .. لم يخبرنى .. فقط عرفت ان الولد مات ! .

سـألنى المحقق ...

ماذا يا سيدى .. ها انت تقاطعنى .. تريد ان أحدثك عن نفسى .. عن طفولتى .. عن الدوافع وراء الجريمة .. أنت ايضا تسميها جريمة .. لا تتعجل يا سيدى .. سأخبرك بكل شيء .. هل وراءك موعد فى العيادة .. انا آسف .. زبائن العيادة لا شك افضل منى بكثير .. كلهم لابد من اولاد الناس .. يذهبون الى الطبيب النفسى برغبتهـم .. اما انا فكان يجب أن اقتل حتى تأتى لى انت .. اقصد تجلبك الحكومة .. آسـف يا سيدى .. سأخبرك الآن بكل شيء ..

تريد أن تعرف لمـاذا قتلت ابن العمـدة ؟

سيدى انا لم اكن انوى قتله .. فقط كنت اتاكد من لون دمه ..

تسألنى عن الدوافع وراء ذلك .. سأخبرك بالحقيقة كلها ..

المـأساة كلها يا دكتور بدأت بقصة حب .. ليس هـذا بعجيب يا دكتور المثل يقول « فتش عن المراة » .. انا احب اخت القتيـل .. بنت حضرة العمـدة لعلك لا ترى فى الامر شـيئا يدعو للقتل .. لكن أنتظر .. سأخبرك بالأمر كله هل انت فلاح يا سيدى .. اقصـد هل والدك فلاح ؟ .. آسـف .. منظرك لا يدل على ذلك .. انت ابيض وسـمين ..

لك الحق الا تعرف معنى كلمة « عمدة » .. انتم فى المدينة لا تعرفون العمدة كل فلاح يهبط اليكم يتحول بقدرة قادر الى حضرة العمدة .. بائعة الخضر لا تناديه الا بذلك .. الكمسارى كذلك .. العمدة يا سيدى هو شخص مقدس فى قريتنا .. تهتز القرية من اقصاها لأقصاها باشارة من اصبعه .

عمدة قريتنا بالذات من عائلة كبيرة .. كانت يوما ما تملك كل الرقعة الزراعية فى قريتنا بل وفى قرى مجاورة .. تخيل يا سيدى .. آلاف الفدادين .. تملكها اسرة واحدة .. أهل القرية كلهم كانوا اجراء عند هذه العائلة .. قد تقول ان هذا كان من زمن بعيد ان معك .. وزعت الأرض على الفلاحين من زمن بعيد .. هذا صحيح .. اصبح الأجراء ملاكا .. دخلت المدارس الى القرية .. تعلمنا فيها .. أصبحنا نتكلم فى السياسة .. نناقش العمدة .. نختلف معه .. لا نقبل يده .. كان العمدة .. نختلف معه .. لا نقبل يده .. كان العمدة يمر أمامنا أحيانا ونحن جلوس فنظل جالسين ، لا نقفز واقفين كما كان آباؤنا يفعلون .. كل هذا صحيح يا سيدى ولكن هذا نصف الحقيقة .. أنا معك ، كان كل شئ يسير الى الأمام فى مجراه الطبيعى .. الشىء الوحيد الذى عطل هذا هو ظهور « شاى الشيخ الشريب » أنت تتعجب الآن يا سيدى .. تظننى مجنونا .. نعم يا سيدى شاى الشيخ الشريب كان هو السبب فيما جرى .. هو المجرم الحقيقى ان كانت هناك جريمة قتل .. ارى أنك بدأت تضيق بى .. تظننى ادعى الجنون حتى افلت من العقاب .. لكن صدقنى .. أنا فى تمام قواى العقلية انا أقول الحقيقة كاملة .. ان شاى الشيخ الشريب قبل أن يعود الى الظهور مرة اخرى هذه الأيام ؟

— تقول منذ أكثر من ربع قرن .. شكرا يا دكتور .. انت أكبر منى سنا ، لعلك شربته صغيرا .. لم أشربه أنا أبدا .. حينما ولدت كان قد أنقرض .. لكن هاهو يعود للظهور مرة أخرى حينما عدت من الخارج وذهبت الى العمدة وجدتهم يشربون الشاى .. كان هذا شيئا جديدا ، قبل أن أسافر كانوا يشربون القهوة .. كان فنجان القهوة عند العمدة املا للبعض .. وعارا على البعض الآخر .

كان معروفا بين الفلاحين ان من يذهب للدوار انما يذهب من أجل قهوة العمدة حينما عدت وجدتهم يشربون الشاى .. صاح العمدة بشىء من الفخر :

« هات لنا الشاى للشيخ الشريب يا ولد »

فى مبدأ الأمر تعجبت لماذا الشاى وليس القهوة .. لماذا يصر على ذكر نوع الشاى ! ؟ .. لماذا شاى الشيخ الشريب بالذات ؟! .. اخيرا لماذا رنة الفخر فى صوت العمدة حينما سألت ابى اخبرنى أنهم فى الدوار منذ اكثر من ربع قرن كانوا يشربون شـــاى الشيخ الشريب ، ثم توقف انتاج هـــذا النوع ..

ولكنه ظهر الآن ، ولذا فهم يعـــودون اليه كجـــزء من ماضـــيهم العريق .

ذات مرة وانا أتصفح احدى المجلات القديمة وجدت اعلانا عن هذا النوع من الشاى .. فى نفس العدد كانت قوانين الاصلاح الزراعى ..

بحثت فى الأعداد التالية .. لم اجد اعلانا واحدا عن هـــذا النوع من الشاى كان انتاجه قـــد توقف .

بالمناسبة يا دكتور اى أنواع الشاى تفضل ، لعلك من أنصار شاى شيخ الشريب أرجو الا يمنعك هذا من ادانة هذا النوع من الشاى .

لعلك الآن لم تفهم المسألة .. سأوضح لك الأمر أكثر ..

لكن فلنبدأ من البـــداية .. فى البدايه كان الحب .. أحببت بنت العمدة لعلك الآن تسأل كيف احببتها .. لا تتعجل سأوضح لك الأمر ..

لم يكن من السهل علينا نحن ابناء الفلاحين أن نصادق أولاد العمدة أو نلعب معهم فى الشارع ونحن صغار ــ حتى قبل ظهور شاى الشيخ الشريب ــ فقط كنا فى بداية الأجازة المدرسية ، نرى سيارة العمدة تقف عند الدوار .. تفرز أولادا « ملظلظين » يطفح الدم من وجوههم ، فنعرف أنهم اولاد العمدة الذين يتلقون تعليمهم فى مدارس داخلية بأجور مرتفعة .. فهم لا يدخلون المدارس الحكومية التى يدخلها أولاد الفلاحين ، ولم يكن احدنا بأن يصادق ولدا منهم أو يلعب معهم ، فما بالك بالفتيات ..

بعد ذلك يادكتور .. حدث أن حصلت على الثانوية العامة ، ودخلت كلية الزراعة تصور يادكتور .. اى حظ هذا .. فانا ابن فـــلاح وغـــد اتيحت لى الجامعة لا اجد الا كلية الزراعة لعله التنسيق ، لعلها لعنـــة لعنة أجدادى الفلاحين تطاردنى ــ أنا حفيدهم ــ وتصر ولاتصر الا اخرج عن خطهم ابدا ، وان اظل ملتصقا الى الأبد بالأرض ورائحة الروث . المهم يادكتور .. فى أول يوم من دخولى الكلية .. وجدت حضرة العمدة ..

عمدتنا ومعه فتاة جميلة .. بل رائعة الجمال .. كان العمدة يعرفنى .. نادانى .. ذهبت اليه .. صافحته .. صافحت الفتاة .. احببتهـــا .. لعلك تتعجب الآن .. هل أحببتها بمجرد أن صافحتها .. لعلك تقول انه الحب من اول نظرة انه ليس ذلك تماما ، وان كان قريبا منه .. انه الحب من اول لمسة .. يدها .. يدها يادكتور .. يدها كانت شيئا لم اتعوده.. لم المسه من قبل.. وجدتكفى يسبح فىبحر منالدانتيلاوالتنتناه ، شعرت اننى حققت انتصارا .. اننى خرجت من نحت رحمة المخالب التى أدمت اظافرها وجوه اجدادى كثيرا .. البلدان هما المراة يا دكتور نصيحة منى. قبل اى شى انظر الى يدى المراه .. تحسسها .. لعلك لم تلحظ هـــذا من قبل .. انت لست فلاحا .. لعلك منذ ولدت وانت غارق فى بحر من الأيدى الناعمة اما انا فهذا شيء لكمن رايته من قبل .. فى قريتنا يا سيدى ما كثر الجميلات لكى تنظر الى الفتاة فى قريتنا يبهرك وجهها الصــــبوح الابيض كلهطة القشدة .. قوامها المشوق الذى يبرزه جلبابها الضيق .. فأغلب الفتيات فى قريتنا الآن يلبسن جلابيب ضيقة .. يتابعن الموديلات، يسمين الجلابيب فساتينا ..

المهم ترتاح عيناك لهذا كله .. لكن انتظر قليلا .. سرح عينيك قليلا .. يطالعك مخلبان آسف انهما كفين .. لكنها ياسيدى ليست كالأيدى، أنها صارت من كثرة الغســـيل والخبيز وصنع أقراص الروث ، وربما امســـاك الفأس الى شيء كالخالب .. يدين قويتين خشنتين ، تصـــور يا دكتور كثيرا ما كنت اخجل من رجولتى حينما يتسنى لى ان اصـــافح احدى قريباتى ، كنت اخجل من يدى الرقيقتين بعض الشيء لأنى لم امسك فى حياتى الا بالقلم ، بل حتى القلم كان يسبب لى (كالو) ايام الامتحانات اللعينة . هل أمام هذا يادكتور .. كنت استطيع ان اغالب السحر الكامن فى يدى الفتـــاة .

المهم يا سيدى ان الحب بدأ بالمصافحة ، وخـــلال اربع ســـنوات قضيناها معا فى الكلية .. كلية الزراعة ، ولا أعرف الآن لماذا اختارت هى — بنت العمدة — كلية الزراعة ؟

هل هـــو مكتب التنسيق ؟ أم أنه حلم أبيهـــا الذى لا يموت فى انه سيسترد ذات يوم آلاف الأفدنة التى كانت تمتلكها عائلته فى المـــاضى .. أربع سنوات يا سيدى كبر فيها حبنا ونما شيئا فشيئا حتى وصـــل الى نهايته الطبيعية .. اتفقنا على الزواج . كانت عائلتها تعلم بأمر هـــذه العـــلاقة .. فى الحقيقـــة كانت تبدى بعض الامتعـــاض .. فقط بعض الامتعاض .. ومع ذلك لم يجاهروا بشيء من ذلك .

كان أبى يعلم بالأمر . . لكنه لم يفاتحنى فى شىء . . وان كنت أعرف انه سعيد بأنه قد يناسب حضرة العمده .

ألم أقل لك يا سيدى ، كان كل شىء يسير فى مجراه الطبيعى . . الى الأمام . . كان العمدة « عمدة » حقا ، يحترمونه ويجلونه ، لكنه لم يعد يرهب الفلاحين كما كان فى الماضى بل كان العمدة وعائلته يندمجون فى الفلاحين شيئا فشيئا . . حقا لم يحدث اندماج نهائى لكنه كان سيحدث بمرور الأيام . . بل حدث أن تزوج رجل من عائلة العمدة من احدى الفلاحات وهو شىء كان يحدث لأول مرة ، ولعل هذا هو الذى شجعنى أن أستمر فى علاقتى مع الفتاة . .

لذلك يا سيدى بمجرد أن تخرجت . . استطعت الحصول على عقد للعمل فى دولة بترولية . . قضيت سنتين هناك . . أعمل وأعمل . . ادخرت مبلغا كبيرا من المال . . عدت الى قريتى وأنا أكاد أطير فرحا . . فها هى أحلامى كلها تتحقق سأهدم بيتنا القديم المتداعى وأبتنى مكانه بيتا جميلا على احدث طراز ، وسأتزوج حبيبتى حيث أجد بين يديها الناعمتين ما يعوضنى عن الأيام الخشنة .

لكن ياسيدى ، حينما عدت ، وجدت كل شىء فى القرية حولى قد تغير . . لم الحظ هذا مرة واحدة . . لكن حينما فاتحت أبى برغبتى فى الزواج من بنت العمده حتى وجدته ينظر الى بدهشة وكأنى أتيت عملا فاضحا « الميه ماتطلعش العالى يابنى » ماذا يا أبى ألا تعرف أن المباه تصعد الآن إلى آخر دور فى ناطحات السحاب .

آسف يادكتور ، أعرف أن فى كلامه بعض الحقيقة ، فالمياه تعانى صعوبة شديدة فى الصعود الى الأدوار العليا هنا . . وقد لا تصعد فى أغلب الأحيان .

فوجئت بأبى يقول هذا . . منذ متى يا أبى هذه النغمة . . كنت قبلا تسمعنى مثلا آخر « الناس كلها أولاد تسعة » صرخت فى أبى . . فاجأنى أبى بأن هذا لا يغير من الأمر شيئا فهناك ناس يولدون لسبعة شهور . . ماذا جرى يا أبى . . ما الذى غيرك هكذا . . « الأصول يابنى هى الأصول » .

ماذا . . الأصول هذه كلمة قديمة . . كان الزمن قد جرفها . . ها هى عادت مرة أخرى ما أكثر الكلمات المعادة . . لم يقلها أبى وحده . . سمعتها على كل فم فى القرية . . لم أفاتح أحدا منهم بدأ برغبتى فى الزواج من بنت العمدة ، ولكن كأن الناس كلهم كانوا يعرفون وكأنهم كلهم —

وللأسف — كانوا يرفضون ... فحينما كنت اكلم احدهم اجده يفتح فمه ليقول لى « الأصول هى الأصول » .. وكثيرا ما كنت اسأل احدهم عن معنى هذه الكلمة ، فينظر الى بدهشة ثم يشحذ كل قواه العقلية كى يقول فى النهاية « الاصول هى الأصول يابنى » .

... لم اجدا بدا من الذهاب للعمدة لاكتشاف الأمر بنفسى .. رحب بى بشىء من الضيق .. راح يحدثنى — لأول مرة منذ عرفته — عن جدي الذى كان يعمل بستانيا فى حديقتهم ، كيف أنه كان رجلا طيبا .. « الله يرحمه كان يعرف الأصول » .. هكذا ياسيدى حدثنى العمده ..

امتد الحديث بين العمدة وجلسائه عن جيل هذه الأيام الفاسد الذى لا يعرف الاصول ، تشعب الحديث حتى وصل الى العائلات ، راح العمدة يتحدث عن شجرة عائلتهم الكريمة .. عن جده الباشا .. عن ابيه البك .. عن جده الأعلى الذى كان ملتزما فى عهد محمد على باشا .. كل هذا كان جديدا ... لم اسمعه من قبل .. لم يستطيع العمده ان يتحدث بهذا الى الفلاحين من زمن بعيد .. لكن هاهو يتحدث ... خلال هذا الحديث ياسيدى جاءت أدوار الشاى .. شاى الشيخ الشريب .

اعرفت الآن العلاقة — يا سيدى — بين ما حدث وبين شاى الشيخ الشريب .

.. بالمناسبة يادكتور .. أليست عندكم شجرة عائلة ؟ يخيل الى انك تملك واحده .. أما عنى أنا فليس فى بيتنا شجرة للعائلة .. كان أجدادى مشغولين بزراعة اشجار حقيقية تنبت الظل والثمر ..

آسف يا دكتور .. قد اثقلت عليك .. أنا الآن قاربت على النهاية .. هل تعرف أيضا ماذا دار فى هذا الحديث .. سمعت الولد ابن العمدة يتحدث عن الدم الأزرق الذى يجرى فى عروق عائلاتهم العريقة .. تصور ... دم أزرق .. نعم لم اصدق هذا الكلام فى مبدأ الأمر ، ظننته نوعا من التفاخر الأبلة .. أى دم ازرق هذا ؟ الدم كله إحمر .. لكن الولد يتكلم بجدية قاتلة عن دمهم الأزرق .. وجدت نفسى آخرج دون استئذان .. ليس فى ذهنى الا شيئين اثنين شاى الشيخ الشريب وهذا الدم الأزرق...

ما ان وصلت للبيت حتى وجدت أهلى مجتمعين حول التليفزيون .. جلست معهم فجأة وجدت رجلا يرتدى عمامة وبيده فنجانا ضخما من الشاى يرتشفه بتلذذ ..

سمعت صوت المذيعة المتكسر :

« اشربوا شاى الشـــيخ الشريب » .. .

هجمت على التليفزيون اريد أن احطمه .. امسكونى ... لم أسترح الا بعد أن اغلقوه .

لكن يا دكتور .. الدم الأزرق .. تصور لم أنم ليلتها ولا الليـــالى التالية .. اصـــبت بالأرق دمى الأحمـــر يغلى وأنا افكر فى هــذا الدم الذى لا يعرف الأصول ، تشعب الحديث حتى وصل الى العائلات ، راح الأزرق ..

اى دم هذا يابن الأباليس .. هل هو اخـــتراع عصرى تعلنون به تفوقكم علينا نحن الفلاحين هل كان اجدادك وهم يمتصـــون دم أجدادى الأحـــرار .

يالله .. كان دماغى سينفجر يادكتور .. راجعت كل معلوماتى فى هذا المجال .. كل ما اعرفه يادكتور ان الدم سائل أحمر يجرى فى عروق الانســان ، وهو يتكون من كرات دم حمراء وكرات دم بيضاء .. ولكن ابدا ليســـت هناك كرات زرقاء .. فجاة تذكرت يادكتور .. أنى قـــرأت فى رواية عالمية شيئا كهذا ، كان البطل من النبلاء ذوى الدم الأزرق ، لـــذا وقفت اسرته فى الزواج من فتاة فقيرة .. اذن فالأمر حقيقة وليس كذبا .. يالله ان دمى احمر ، أعرف هذا ، وكل الذين أعرفهم دمهم احمـــر بل ان عائلة العمدة بالذات تكاد وجوههم تنطق بأن دمهم احمر بل أشد حمرة من دمى أنا الفلاح ... لكن ربما هناك شىء لا أدريه .. لابد من التأكد من هذا لكن كيف ؟ ذات صباح يادكتور بعد ليلة لم أذق فيها طعم النوم وجـــدت نفسى مصمما على أمر ما .. جلست على الكوبرى منتظرا ابن العمدة .. خرج من الدوار .. طعنته ياسيدى جاءت الطعنة فى قلبه .. انبثق الدم فوارا ساخنا ... تجمع ناس كثيرون .. احاطوا بى امسكونى ، حاولت ان افلت منهم كى اتحقق من لون الدم .. لم استطع ... والى الآن لم اعرف لون دمه .. أنت وعـــدتنى يادكتور أن تخبرنى عن ذلك .. هل ستفى بوعدك .. لكن يادكتور مالون دمك .. ارنى يدك .. لا تخشى يادكتور .. لماذا ترتجف .. ليس معى اى سلاح .. لقد قصوا حتى أظافرى .. يدك يادكتور ناعمة جدا ، فقط سأقضم قطعة منها .. امضغها باســـنانى ثم اتحقق من لون الدم ... أنت تجرى يادكتور .. انت خائف منى .. لماذا .. انا لن اؤذيك يا دكتور ... فقط كنت أريد ان .. اتحقق .. من .. لون .. دمـــك .

شعر

السيد

عزمي سلامة

(١)

تعبا أخرج كل صباح من سرداب اليوم السابق .

افتح شباكي المتهالك

وأحيي عرق الأرض صهيلا .

فيحيني الشجر

ويسائلني :

أين الوطن

رد « .... »

يصفع عيني النور

انظر في ارهاق ،

أعهد بشرا يجتمعون أمام الباب

يعطي السيد كلا منهم ،

ثوبا

ورغيفا

وحذاء

ويطالبهم بالامضاء

فيموت الشجر على زنديه

وهو يموت : هاك السيف ، وهاك وصية جدك

انت الآن كبرت

(٢)

وجاء المـــاء الذى البسوه لجسم البلاد

وباعوا خيول التراب

وقد امسكوا فى الكفوف الخناجر

لذبح الحنيـــدة

حنيدة ذاك القمـــر

فوليت مستخفيا ، وذبت بهذا الوراء

رجعت الى غرفتى

وكانت ثيابى بلون الشـــفق

فاحرقت هذى الثياب التى بللتنى حماء

***

ولكن عينى تراهـــا ،

نزيفا بهذى الملاءات ضدى

(رايت الرغيف ، النزيف ، الثياب ،

الحذاء ، الحماة ، الجناة ، القضاة ، العطاء — الثمن)

رأيت الـــوطن

وصـــار النزيف كبئر عميق

وكـــدت أمـــوت

فأعطيت كفى لكف الرغيف .. نجوت

(٣)

واخيرا جـــاء الســـيد

ليطالبى بالتوقيـــــع !!

ثنائية الحروف وحديث الصور الثابتة

محمد هاشم زقالى

فيا وجـــه المقـــاتل ..
هل باعوك فى الميناء ..
اقراطا وأمشاطا وتذكارات ..
وهل ردتك ميناء وميناء ..
وهم منعوك أن ترسو على الشطآن ..
وهل سألوك فوق سفائن الإبحـــار مغتربا ..
عن الأوراق والتمغات ــ اختام الســفارات .
وهل فتحوا حقـــائبك .
وهل حجزوا بنـــادقك ..
وهل منعوك ان تتلو كتاب الثـــأر ..
فمنذ رحلت نســـأل عنك كل مســـاء ..
ميـــاه البحـــر والميناء ..
وريح الليـــل اذ هبت ..
فلا نلقـــــاك .
وما زالت عيونهمو تدق نوافذ الليـــل ..
تهـــوم حـــول قاعات الطعـــــام ..
وفوق أسرة النـــــوم ..
تسافر فى مجـــــرات التفجع والترقب..
تطاردها كـــلاب الليـــل والتفتيش ..
عبر حواجز الأســـلاك والجنـــد ..
تفتش فى التوابيت المغلقـــــة ..
وبين دفـــاتر الموتى ..
وتســـأل خـــادم الجبـــانة الأعمى ..
وأجراس الكنائس فى الآحـــاد اذ دقت ..
وقطـــر الليـــل اذ مرت ..
وسفن الغـــوث فى الميـنـــاء ..

وقمر المـــد والحـــزن ..
وأســـفار التـــواريخ ..
وتســـأل عن هويتنـــا ..
وعن طـــابور نجدتنـــا ..

* * *

هتـــاف نحن فى الحجـــر المغلقـــة ..
وخلف شفاهنا الخرســـاء ..

* * *

(فى ســـاعة القتـــل ..
كانت عيونهمو صـــناديق الذخيرة ..
والبنـــادق ..
عنـــدما عزت أيادينـــا عليهم ..
وفاتتنا القطـــارات الأخيرة ..)

* * *

وهولاكوا الجـــديد ..
علـــى أبواب قلعتنـــا الزجـــاجية ..
يدق نحاسه المحمـــوم ..
ويشحذ سيفه المســـموم ..
ومازالت اغانى الشـــــاعر المهموم ..
حـــانية ..
مفـــزعة .. مروعـــة ..
يطاردها ذبـــاب الصـــيف ..
وغيلان الحـــواديت المســـائية ..
وأســـراب الخفـــافيش ..

* * *

فيا وجـــه المقـــاتل ..
هل . . . .

عصير الحب

ابراهيم عمـــر

عصرت حبة القلب ، ونزحت بحفانى

رشيت شوارع مدينتى . شربت حواريها حب اصلانى

خلانى لحست اسفلت الطريق ،

وعصرت من تانى .

انشط كبريت الـكلام .

رشح الدخـــــان ع الصـــدر

كمـــا نجـــار البحـــر .

لحظـــة عنـــان شـــبوره

ممنتح فى الصـــورة

باشت البصة فى البـــرواز

شم الأزاز ريحـــة شـــياط الحلم

فاشقوق يادوب متاويانى

بصيت لحيـــط الأوضة والصـــالة

نفـــخ فى وشى الجـــوع

ندغت طعـــم الرجـــوع

لسفى مر الملـــح .

من لقمـــة العيش النخـــالة

هزيت بجـــذع الصـــبح

نزل اللى باقى م الزمن

هياها نفس الحــالة

قلــق وخوف من بكره

وهــلم جره

يعـــاود الـــكره

متلفع بأشـــياء..

مبقتش تنطبق على شكلها أســـماء

أشلاء معيشـــة

وعلينـــات منـــى .

بترغمنى .

أموت بنفس الـــداء

والغلب طيشـه .. بيزق عميـــانى

شايفانى يامه

واللا العيـــون ضمه

وف زحمـــة الأزمـــة .

لساكى . نسيانى ..!

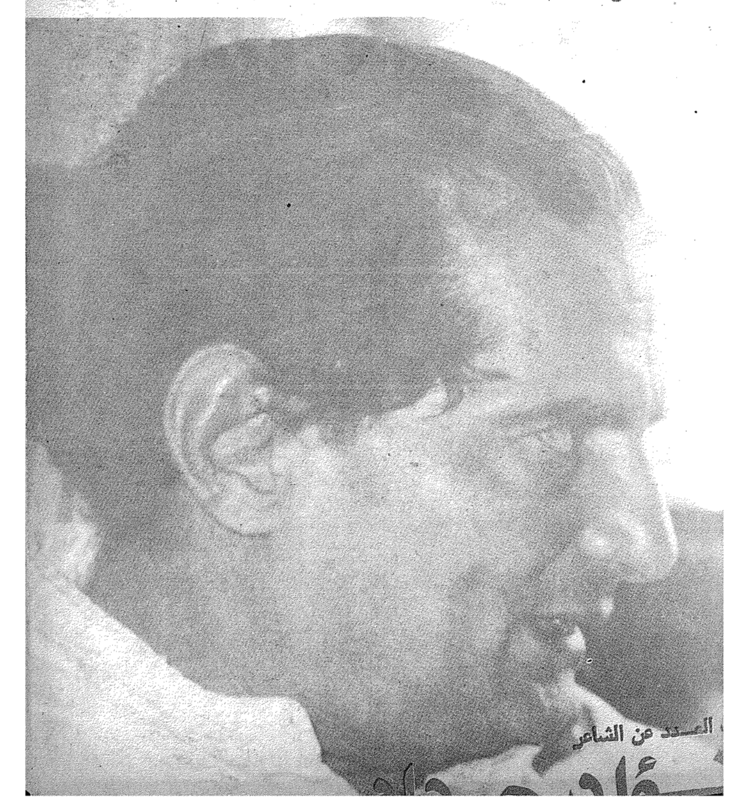
رقم الايـــداع ١٩٨٣/٦١٧١.

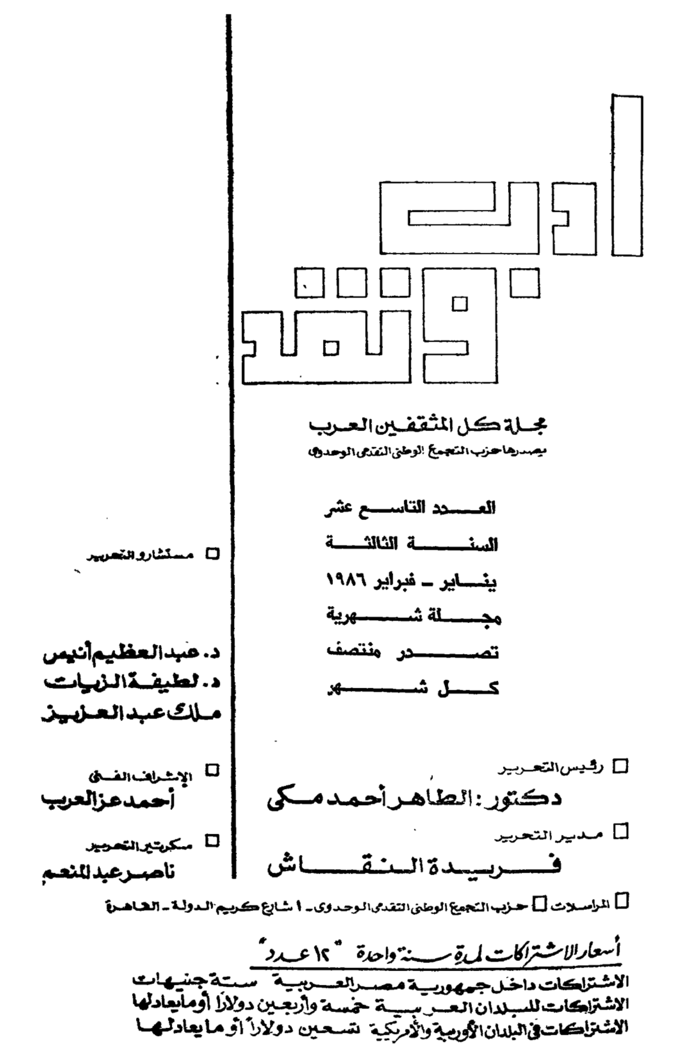
مطبعـــة اخـــوان مورافتلى

أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب

ا حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى العـدد ١٩/يناير ٠ فبراير ١٩٨٦





أدب ونقد

مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد التاسع عشر
السنة الثالثة
يناير ـ فبراير ١٩٨٦
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ رئيس التحرير
دكتور : الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير
فريدة النقاش

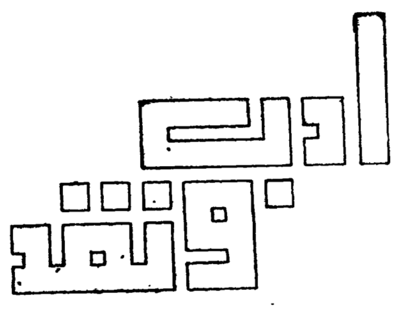
□ مستشارو التحرير
د. عبد العظيم أنيس
د. لطيفة الزيات
ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني
أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير
ناصر عبد المنعم

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي ـ ١ شارع كريم الدولة ـ القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"
الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

في هذا العدد

صفحة

صفحة

افتتاحية

عن المنهج الغائب فى
المفاضلة بين الشرق والغرب

فريدة النقاش

لم تكن المناقشة التى اجراها الفنان عبد الحكيم قاسم لبعض مقولات المفكر الوضعى « الدكتور زكى نجيب محمود » على صفحات « أدب ونقد » فى العدد الماضى .. هى الأولى من نوعها .. على هذا الطريق .. أى طريق المقارنة بين فضائل الشرق وفضائل الغرب .. فضائل الغرب كما يراها الدكتور زكى نجيب محمود متمثلة فى احترام العقل والحرية والعلمانية والديمقراطية والتقدم التقنى .. وفضائل الشرق كما يراها قاسم فى تضامن الناس ومودتهم وطيبتهم .. وعمق التعاطف والتراحم والمودة فيما بينهم ..

ورغم اختلافهما الشكلى يتفق كل من الدكتور زكى نجيب محمود والقصاص عبد الحكيم قاسم فى اطلاقية النظرة وتجريديتها بمعنى ابتعادها بهذا القدر أو ذاك عن الواقع الملموس فى كليته ، والذى يختار كل منهما بعض جزئياته ليبنى عليها فرضياته ويستخلص نتائجه .

فالواقع هو بالنسبة لكليهما مجموعة « وقائع » و « تفصيلات » و « مشاهد » وليس تركيبة اجتماعية — اقتصادية ذات اتجاهات أساسية تنبع من هذه التركيبة ذاتها .

فالدكتور زكى نجيب محمود يرى فى التقدم الغربى نموذجا لابد ان نتطلع اليه بغية تحقيق شبيه ما له .

بينما يرى عبد الحكيم قاسم أن هذا النموذج فاسد فاسد .. حيث التقدم التقنى الهائل يوجد التشوه الانسانى والاحباط واليأس والشعور العميق بأن الحرب النووية محتومة لا مفر منها حيث اغتراب الانسان ونزعته الفردية الوحشية ، والعدوانية تجاه الشعوب الأخرى وازدرائها ورفضها رفضا مطلقا .

يبحث كلاهما عن وحدة للوجدان القومى . وعن سلام وصفاء وكرامة .. لتختصر لنا مناقشتهما العالم الشاسع لجدل اوسع بدأ منذ بداية القرن ومازال قائما حول الشرق والغرب . روحانية الأول ومادية الأخير .. مضافا اليها محاولة زكى نجيب محمود أن يخلق ((**توفيقا**)) ما بين معطيات العالمين المتناقضين ، بينما يرفض قاسم احد هذين العالمين رفضا كليا بما فيه من صناعة تؤدى الى الكارثة ومن فكر لم يسهم « ذكاؤنا » من خلقه ،وذلك بالرغم من ان الأوروبيين وضعوا المؤلفات التى يتبين فيها اثر الحضارة العربية الاسلامية فى العصر الوسيط على نهضة أوروبا ، وكيف أن « الذكاء العربى » الاسلامى لعب دورا مرموقا فى هذه النهضة لم ينكروه عليه .

ثمة قضايا ما أن يقف المتحاوران على حدودها ، وما أن يوغلا فيها حتى نجدهما فى مأزق .

نتوقف امام قضية واحدة منها هى **الاختيارات السياسية** التى طالما تجنبها كلاهما ، كما يفعل كل الذين يفصلون بين الفكر والواقع ثم يصطدمون فى لحظة ما بمأزقهم .. فلا يمكننا الحديث عن ضرورة تغيير الحاضر «السىء» .. وهما يتفقان فى عدم الرضا به دون أن نتحدث فى « السياسة » .

كثيرا ما يرد المفكر الوضعى الكبير . اننى لست رجلا سياسيا .. ولا احب السياسة وحينما يصطدم بالاخفاقات تلو الاخفاقات يتساءل بدهشة .. ترى لماذا حدث كل هذا ؟ فاذا ما توصل الى اجابة شافية .. ارجع الأمر كله الى ((الفكر والعقل)) .

بينما يقود غياب الوضوح فى الصورة السياسية ، عبد الحكيم قاسم الى وضع ((الغرب)) كله بين قوسين .. فلا تتحدد لديه اية فروق بين الغرب الراسمالى والغرب الاشتراكى من جهة ، وفى داخل الغرب الراسمالى نفسه . يجرى طمس الفروق الجوهرية بين القوى

الطبقية المكونة له والثقافة الخاصة لكل منها ، تلك الثقافة التى هى من انتاج هذه الطبقات ، وهى فى ذات الوقت أداة من ادواتها فى الصراع فيما بينها .

والتأمل النزيه فى ثقافة الطبقة العاملة وممارساتها فى هذه البلدان سوف يكشف لنا حقيقة واسس نظرتها الى العالم وسعيها لتغييره فى اتجاه تلك « المحبة » العالمية الشاملة والحقيقية التى لا يزدرى فيها احد احدا حيث لن يستغل احد احدا .

كذلك فان دراسة الواقع الملموس تنبئنا خاصة فى حالة «الغرب» القبيح المفزع انه ليس بامكاننا الحديث عن «التقدم» بصورة عامة مجردة ، ولا عن التخلف بصورة عامة مجردة ، ففى الدول المتقدمة بهذا المعيار المجرد : اى الراسمالية توجد حالة من التدهور والبطالة والفقر المدقع والجوع احيانا بين فئات واسعة جدا من السكان خاصة فى ظل ازمة الراسمالية المتفاقمة اخيرا .

ولعلنا نتذكر فى هذا الصدد الفيلم الذى منعته الرقابة فى مصر قبل عام .. ثم أعيد عرضه لاسبوع واحد وهو **« هذه هى أمريكا »** الذى يكشف عن بؤس مدقع لملايين الفقراء .. وكيف أن آلاف العاطلين قد ماتوا فى موجات البرد والثلوج المتعاقبة لانهم عجزوا عن تسديد فواتير الكهرباء ، كما قالت استاذة الفلسفة المناضلة **« انجيلا دافيز »** فى احدى محاضراتها فى مصر .. اثناء زيارتها لها فى العام الماضى ..

فاذا كانت هذه هى الحال فى اكثر البلاد « تقدما » على الاطلاق بهذا المعنى فما بالنا فى حالة البلدان الراسمالية التابعة مثل مصر وتركيا والفلبين على سبيل المثال لا الحصر وهى جميعا نماذج صارخة فى تبعيتها حيث يرتبط اقتصادها بالشركات الأمريكية والمتعددة الجنسية ارتباط عملية التنفس بالهواء : هنا هناك كما يقول اميل حبيبى نجد ان هذا التقدم الهائل يعيش جنبا الى جنب مع بؤس الجماهير المتزايد .

وفى حين تستخدم الجيوش واجهزة القمع والبنوك كمؤسسات آخر ما توصل اليه العلم والصناعة الحديثة من تكنولوجيا متقدمة فى البلدان التابعة ، يستخدم كبار الملاك كافراد واسر وحاشية تكنولوجيا الترف الاستهلاكى الباهرة المستوردة راسا من انجلترا

او امريكا أو اليـــابان .. فى نفس الوقت تنتشر الأمية الأبجدية والثقافية على نطـــاق واسع ، وتتفشى الأمراض وسوء التغذية وتدهور المرافق .. والحيـــاة غير الصحية بصفة عامة لأغلبية متزايدة من الـــكادحين حيث يكون حديث عبد الحكيم قاسم عن « جنينة العمدة » الجميلة مثيرا للأسى ، وحديث الدكتـــور زكى نجب محمود عن « التقدم الغـــربى » مثيرا لمزيد من الأسى .

وهذا هو حالنـــا الذى لا يرضى عنه الطـــرفان ويتفقان فى عدم الرضـــا .

ففى الحالتين .. فى البـــلدان الراسمالية الكبيرة كما فى البلدان التابعة يتجـــاور « التقـــدم » و « التخلف » بهذا المعنى التقنى الخالص ويعيشـــان جنبا الى جنب ويكون علينا أن نعتمد مفهوما علميا موضوعيا تاريخيـــا ختاما ان قـــول الدكتور زكى نجيب محمود بل نداءه الحميم .

« لأن تتسع صدورنا لمـــا يقـــوله بعضنا لبعض وكلنا طـــــلاب حقيقة ، نسعى الى ادراكها والعمل بمقتضاها ، ولا ضير فى أن يصحح احدنا الآخر ، بل لابـــد ان يصحح أحـــدنا الآخر لتتحـــرك حيـــــاتنا الفكرية نحو ما هـــو أصح واكمل .. » .

ان هذا القـــول الجميل الحميم سوف يكتمل .. اذا ما تبينـــــا بوضوح أن ما هـــو بحاجة ماسة الى التحرك مع حيـــاتنا الفكرية .. هو اختيارات سياسية واضحة نابعة منها . تكون الجماهير الكادحة هى محورها الأساسى فهى صانعة الثروة وصاحبة المستقبل .. منتجة الأفكار صانعة العلمـــــاء والفنـــانين والمفكرين وملهمتهم .

ان دعوة المفكر الموضعى الجليلة لاحتـــرام العقل وتأمل ما انتجه الغرب فى هذا الميـــدان ، كمـــا دعوة قاسم للتضـــــامن والمدنيـــة والانسانية « الشرقية » ســـوف تجـــدان طريقهما الى الواقـــع انطلاقا منه ضمن نضـــال شامل لتغييره تكون الثقافة بكل تجلياتهـــا الابداعية اداة رئيسية فيه .

فريدة النقـــاش

سينما

إنقاذ ما يمكن إنقاذه

* مشـــاهدة لفيلم جـديد ..

من هو الرابح الوحيـــد

كمــال رمــزى

على غير العـادة ، صدرت مجلة « صباح الخير » ، منذ عدة أسابيع ، وهى تحمل مقالين يطالبان الرقابة بعدم الموافقة على عـرض الفيلـم • والملفت للنظر ان كاتبى المقـال لم يطالبا من قبل بمنع أى عمـل فنى ، وأحدهما ، وهو الكـاتب المتخصـص فى النقـد السينمائى ، رؤوف توفيق ، مهمـا كان حجم الاتفـاق أو الاختـلاف معه حول منهجه ، معروف بنزاهته وحسه المرهف ، فضلا عن مواقفه المتعـددة الى جانب الاراء المطالبة بتقليص دور الرقـابة وترك الفنـان ليعبر عن أفكـاره ، بلا تردد أو خوف •

لم يكن الفيلم قـد عرض بعـد ، واسرعت الرقابة المرتجفـة بارجـاء الموافقـة ، وكالعـادة ، تم تشكيل لجنة لمشاهدة الفيلم ، ثم لجنة أخرى ، الى أن قـام الوزير السابق عبد الحميد رضوان بمشاهدة الفيلم ، وقيـل أنه وافق على عرضه ، ولكن الوزارة تغيرت ، وانتقل الوزير الى موقـع آخـر ليحـل مكـانه الوزير الجديد الدكتور أحمـد هيكـل •• وترددت مديرة الرقابة : هل تعتبر أن موافقة وزير الثقـافة « سابقـا » لا تـزال سارية المفعـول ؟ وأوصلتها فطنتها الوظيفية الى أن الحل الأمثـل لهـذه الورطـة تقتضى موافقـة الوزير الجديد ، الذى ظل مشغولا ـ لفترة طويلة ـ بالتعرف على مؤسسات وزارة بقياداتها ونشاطاتها ومشكلاتها •

من جهة أخرى ، بدأ منتج الفيلم يضغط على الرقابة للحصول على الترخيص ، مستندا الى الموافقة على السيناريو من ناحية ، وموافقة سيادة الوزير « السابق » .. لكن الرقابة المرتبكة ظلت مترددة ، حتى بعد أن قام المنتج بتخفيف مشهد النهاية ـ والذى أزعج مجلة « صباح الخير » ـ حيث أصبحت قوات الشرطة هى التى تقوم بالقبض على الفاسدين بدلا من أن يقوم ذوى الجلاليب البيضاء ، ممن أطلقوا لحاهم ، بتصفية حسابهم مع المفسدين ، وقد أدى هذا التخفيف ، مع حذف بعض جمل الحوار ، الى غضب مخرج الفيلم سعيد مرزوق وحزنه الشديد .

وبعيدا عن المأذق الذى وقعت فيه الرقابة ، والمنتج ، والمخرج ، وقبل النظر الى الفيلم ذاته ، يجدر بنا أن ندافع عن عرض هذا الفيلم ، وأى فيلم آخر منسوج على منواله المختل ، مهما كان اختلافنا معه ، فالافكار الخاطئة ، والفاسدة ، الموجودة فى الواقع فعلا ، والتى تنعكس بشكل ما ، فى بعض الأعمال الفنية ، لا يمكن القضاء عليها بالمنع والمصادرة ، ولكن كشفها ، وتفنيدها ، لن يتأتى الا عن طريق السماح بعرضها ، ثم مناقشتها بوضوح وحرية .. فالأفكار ، مهما كانت سيئة ، لن تموت الا بمواجهتها بأفكار صحيحة .

« انقاذ ما يمكن انقاذه » يبدأ بعودة حسين فهمى ، ابن أحد الباشوات الى القاهرة ، ليتسلم قصر أسرته بعد رفع الحراسات . وفى الطائرة يتعرف على جارته ميرفت أمين ، العائدة الى وطنها بعد عام قضته فى احدى الدول العربية كمدرسة .. وهى ، كما تقول ، لم تستطع البعاد عن أهلها ووطنها .

فى المطار يلتقى سليل الباشوات بأحد أصدقاء الماضى : محمود ياسين الذى كان معدما فقيرا ، فأصبح ، خلال سنوات الثورة ، عن طريق وسائل غير مشروعة ، واسع الثراء والنفوذ ، وهاهو ينهى اجراءات سفر العائد من المطار بلا عناء ، فى الوقت الذى تتعرض فيه ميرفت أمين لمتاعب التعنت وسخافة التعامل .

ويقدم الفيلم شخصية رابعة ستمثل مع ميرفت أمين عنصر الانقاذ فيما بعد : حسن مصطفى ، حارس القصر وبوابه وخادم الباشوات سابقا ، الورع ، المتدين ، المتطهر ، الذى يؤذن ـ من خلال الميكروفون ـ للصلاة فجر كل صباح ، والذى يقيم المآدب للفقراء .

ومنذ البداية ، ينظر كاتب السيناريو ، وهو المخرج أيضا ، الى ابن الباشا نظرة مشبعة بالحب والاحترام ، ويطلق عليه اسم « نبيل » ! .

ويقدمه على أنه بالغ النقاء والشفافية والصدق والعفوية ٠٠ قلبه لا يعرف الحقد ، وعقله على درجة راقية من الصفاء ٠٠ وفى « الفلاش باك » الذى يعود به الفيلم الى ما قبل نكبة مغادرته البلاد ، يثبت ، من خلال المنحة المالية التى يقدمها لفتاة المتعة البائسة ــ مديحة كامل ــ أنه يتمتع بقلب رحيم وأخلاقيات تقترب فى نبلها من أخلاقيات فرسان العصور الوسطى ٠٠ وهو يعود الى مصر بمشاعر بريئة ، ويصر الفيلم على التأكيد بأنه لا يحمل فى نفسه أية ضغينة أو مرارة ، فحتى عندما يجد قصره خاويا ، خربا ، بعد أن سرقت منه التحف الثمينة ، لا تبدو عليه امارات الضيق ، وسرعان ما يتلاشى حزنه القليل عندما يكتشف أن الصور الزيتية لسعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد عرابى لا تزال موجودة ، فهى عنده ــ كما يدعى ــ أعز من أية ثروات أو مقتنيات ٠٠وفى مشهد طويل يتحدث مع ممثلة جيل الثورة « ميرفت أمين » المتحمسة ــ والتى شوهت أجهزة الاعلام وعيها ــ عن « العهد البائد » فيثبت لها على نحو يقنعها ، ويحاول أن يقنعنا أيضا ، بان الباشوات لم يكونوا أبدا على الصورة المغرضة الكاذبة ، التى حاولت أجهزة اعلام ما بعد الثورة أن تبثها فى عقول الاجيال الجديدة ــ فالباشوات القوامى مثل والده ، وقفوا ضد الاستعمار ، وعملوا ، بكل قواهم ، على نهوض الوطن وتحضره ، وأن عليها ، وهى تتحدث عن الماضى ، أن تتذكر سعد زغلول ومحمد فريد ومصطفى كامل وأحمد عرابى ــ هكذا ، كما لو كان « كل » باشوات الماضى فى قامة وتوجهات هؤلاء الاربعة ، وكما لو كانت الثورة قد قامت ضد هؤلاء الاربعة بالتحديد ٠

ويؤكد الفيلم صحة ادعاءات ابن الباشا ، ثلاث مرات ، مرة من خلال « فلاش باك » سقيم ، منفذ بشكل مضطرب ، يقدم الباشا ، صاحب القصر ، وهو يأمر الخدم بفتح أبواب قصره ليصبح ملجأ لثوار ١٩١٩ ، بل ويقوم ــ بنفسه ــ بعلاج المصابين منهم ، الذين نراهم وهم يتأوهون من آلام جروحهم ، على نحو مفتعل ٠٠ ومرة أخرى عندما لا يقدم وجهة نظر مناقضة لما يقوله ، اللهم الا ملاحظات ميرفت أمين الرخوة ، المهزوزة ، التى سرعان ما تتهاوى أمام صدق ونزاهة سليل الباشوات ، فتقتنع الفتاة بما يقوله ، بل وتقع فى حبه ٠٠ ومرة ثالثة عندما يعلن حسن مصطفى بورع شديد ، وبصوت متهدج ، وعيون تكسوها غلالة دموع ، ان جدران القصر وحجارته تشهد بعظمة وأخلاق ووطنية الباشا ٠٠ وهذه الشهادة المزيفة ، والتى حاول الفيلم تدعيمها ، هى التى جعلت الفيلم يبدو كما لو كان يمثل « تحالف الوفد والاخوان » خاصة ضد ثورة يوليو ٠

ومن حق سعيد مرزوق أن يعبر عما يؤمن به ، ومن واجب الاخرين أن يكشفوا عما فى رؤيته من زيف وتشوش وتسطح ٠٠ ان « انقــاذ ما يمكن انقــاذه » يتعرض للماضي والحاضر ـ المـاضي الجميل عنده لا يتمثل الا فى الباشوات ، وهذه الطبقــة عنده تتجسد فى سعد زغلول ومحمد فريــد ومصطفى كامل وأحمد عرابى ٠٠ والحاضر عنده ، والذى يبدأ بما بعــد الباشوات فانه كابوس من الفساد الاخــلاقى ، وانحــلال ما بعــده انحلال : سرقات ، مخدرات ، دعارة ، وساطات ، رشاوى ٠٠ واذا كانت القيادات العليا ـ مؤخرا ـ حاولت أن تثوب الى رشدها ، وتحتكم لضميرها فألغت الحراسات وأعادت القصور الى أصحابها ، فان أمثـال محمود ياســين ـ سليل الفقراء ، وابن الثورة ـ يحاولون بشراهتهم ، ووصوليتهــم ، أن يبطلوا مفعول هذه الخطوة الجريئة ويفرغونها من مضمونها الايجـــابى والأخــلاقى ويستثمرونها لحسابهم ٠٠ ويبــدو الفيلم شــجاعا فى بعض المشاهد وهو يهم بانتقــاد لا مبالاة السلطة التى لا تستمع ولا تستجيب لاحتياجات الناس ، لكن هذه الشجاعة سرعان ما ترتد وتتراجع الى درجة التملق عندما يربط الفيلم بين الفساد واللا مبالاة من جهة وصغار الموظفين من جهــة أخرى ، بينما القيــادات العليــا تتسم بالجدية والنزاهة ٠٠ فاذا كان رئيس مجلس الحى لا يكترث بمطــالب السكان المتعلقة بضرورة رفــع تلال القمامة فان المحافظ الهمــام ، النظيف ، الشريف ، يتحرك بسرعــه عندما يعرف ـ مؤخرا وفجــأة ـ مطالب الناس فيبعث بالجرارات والعربات لنحل المشكلة فى دقــائق ٠٠ واذا كان ثمة موظف مرتشى ـ من أصــول فقيرة ـ فان ضابط المباحث الكبير ـ وهو بالمناسبة من سلالة باشوات ـ يسهر على الأمن ويقــوم بالقبض على محمود ياسين وبطانته ٠

ان الزيف والتسطح والتجنى آفات تنعكس على عناصر الفيلم اجمالا ، ابتداء من السيناريو بشخصياته الكرتونية التى تفتقر لدفء الحياة ، الى التغيرات الفجــائية التى تنتــاب بعض الشخصيات ، مثل ابن الباشــا الذى يتحول سريعــا من الطهــارة الى التلوث ، بالاضافة لتلك النظــرة المفتعلة التى تقــدم فتاة المتعــة التى عاشت فى الأجواء الموبوءة أكثر من عقــدين من الزمان على أنهــا أقــرب الى المــلائكة منهــا الى البشر ٠ ولا يكــاد الفيلم يعرف فضيلة التركيز والاختزال ، ذلك أنه يقــدم عددا كبيرا من الشخصيات الثانوية ، أكثر من طاقته ، جاءت معظمها على نحو فج ومبتسر وبالتالى أدت الى تشتت ذهن المتفرج من نـاحية ، والى بعثرة خيوط الفيلم وترهله من ناحية أخرى ٠٠ فكل شخصية من الشخصــيات الاربع الأساسية يدور فى فلكهــا عدد من الشخصيات ٠٠ ولسبب ما ، تجــارى أغلب الظن ، أحــاط صانع الفيلم بطلــه محمود ياسين بعــدد ضــخم من المنحرفين ، يحتلون معظم مشاهد الفيلم ، ويقضون أوقاتهــم فى تدخــين

المخدرات والقاء النكات والقفشات والافيهات ، فضلا عن لعب الميسر وشرب الخمر والرقص الخليع وشم الكوكايين وحفلات الدعارة الجماعية حتى أن الفيلم يكاد يتحول من التعبير عن الفساد الى أن يصبح هو ذاته قطعة من الفساد ٠

فى « انقاذ ما يمكن انقاذه » لن تجد أثرا لتلك اللغة السينمائية المتأنقة ، الرصينة ، الخاصة ، المؤثرة ، التى طالعنا بها سعيد مرزوق فى بداياته الأولى « زوجتى والكلب » و « الخوف » ، كما لن تجد أثرا لذلك الاسلوب الفنى القادر على التعبير من أدق الأجواء النفسية والاجتماعية التى ميزت فيلمى « أريد حلا » و « المذنبون » ٠٠ فهنا ستجد أن الخلل ، وانعدام التماسك والتناسق ، والترهل ، سمات غالبة على معظم عناصر الفيلم ، ويأتى التمثيل فى مقدمة العناصر التى يتجسد فيها الارتجال ، والبعد عن الانضباط ، فكل ممثل يؤدى دوره كما يحلو له ، فسمير غانم مثلا يرتدى ملابس عجيبة : بذلة بيضاء وطربوش أحمر ونظارة زرقاء ، ويضع قلادة على صدره ، ولا يكف عن التهريج ٠ ومحمود ياسين يتحدث بلهجة أقرب ما تكون للهجته فى « انتبهوا أيها السادة » ٠٠ وحسين فهمى وميرفت أمين يؤديان دورهما بفتور شديد ، ويبدو أن حسن مصطفى كان يريد أن يجمع بين الورع والكوميديا ، فلم يحقق هذا أو ذاك ٠٠ ويتبدى الزيف والاهمال فى مشهد النهاية عندما يقبض على محمود ياسين وعصابته فيقوم كل منهم بالقاء نكتة ! ؟

والآن ، بعد أن رحبت بعض الاتجاهات بالفيلم ، وبعد أن قام بعض الكتبة بترديد ذلك الوصف الممل على كل من يرفض الفيلم حيث ينعت بأنه « قانى الحمرة » يخاف صحوة الضمير ! وبعد أن تكونت لجنة اثر أخرى ، توصلت الرقابة الى اتفاق مع المنتج يقضى بأن يأتى الحل السعيد بالقضاء على الفساد عن طريق السلطة الرشيدة التى « تمهل ولا تهمل » وأن تستبعد كافة القوى الأخرى من دائرة الصراع ٠ وبهذا أصبح الفيلم حكوميا أكثر من الحكومة ، فهى الرابح الوحيد فى الوقت الذى خسر فيه كل طرف من الأطراف ٠٠ شيئا ما ٠





فؤاد حداد



قصيدة لم تنشر للشاعر فؤاد حداد

الطلق والتهنين .. ولادة فى الندى

قعدة العياط

مش غريبة قعدة العياط
قعدة العياط فى مصر الوسطى
قلبى زى رغيفى تحت الباط
ابتدأنا من تلات سنوات
« آدى أيام العجب والموت »
ابتدا على آخر الدقات
الديوان الصابر المكسور
اللى هارب من صريخ السور
يتنقل حافى على الورقة
كان على سريرى فؤاد حداد
لابس الوطنية فوق البيجامة
شفته لو شفت الظلام والضوء

انـدلق فى طـوق هـديل الحمـامة
ماشى تحت السـقف زى الغمـامة
كـانت الشـاشـة اللـى بتـرقص
الشـخوص ورثت خيـال الطيف
والأغـانى آدى وش الضـيف
والشـتا مخفف هـدوم الصـيف
وانـت لا بتسـال ولا تطقس
يبقـى تطـوير الـدهب والسـيف
بالوسـائل جنبهـا البرشـامة
والا تطـوير العجـب والمـوت
الـدموع سـاحت على وشـه
بالعـرق والكحـل والألـوان
والـدموع بتقـول له آن الأوان
تعتـرف بمبـادئك الهـدامة
تعتـرف انـك شـديد الهيـام
بالنـدى فى الـورد والأحـلام
يسـعدك لو كـل يـوم أيـام
القيـامة تقيـم ميـزان العـدل
قالـوا نـاس بيلفـوا لفـاتـه
عـوادين من بعـد مـا فـاتـوا
حسـه أجمـل من خـرافاتـه
حسى أجمـل مـن خـرافـاتى
مش غريبـة قعـدة العيـاط
قعـدة العيـاط فى مصر الوسـطى
قلبـه زى رغيفـه تحت البـاط
لابس الوطنيـة فـوق البجـامة
فى انتظـار العـدل يوم القيـامة
يا زميـل الشـمس بتليـل
والشـعوب كـانت فى قصر النيـل
تحتفـل بالفجـر من بانـدونج
كـل شىء راجـع مـن الأول
زى ما تكـون الحـوادث خايفـة
قبـل ما تحـدث من التـأويل

كل شىء ما لهش بز يحن
أو بشر أن جن باله طويل
تخلصى يا دنيا من زنى
والحجر قاعد ومستنى
لما يخلص شارع السيالة
شارع السيالة ما بيخلصش
شارع السيالة يفضل يسيل
بالحجر نفسه اللى مستنى
كل شىء فى الدنيا مثل المثيل
سلسله مولوده فى سلسله
عايزه تتمطع وتتقطع
بالحديد نفسه اللى نفس الحجر
اللى نفس الأوردى نفس النحاس
ساعة المغرب بلا أنفاس
كل يوم مش كل يوم تقريبا
أمر صادر بالوفاة كل يوم
ساعة المغرب بنفس الوفاه
زى ما تكون الحوادث خايفه
من سببها وهى مش عارفاه
هات شوية نار تقيد فى الحلفا
وفى عنابر للسفر والنوم
يدخلوها اللى يسيبوها حفاه
مش غريبة قعدة العياط
قعدة العياط فى مصر الوسطى
قلبه زى رغيفه تحت البباط
لا يرى فى الرؤيه غير اشراط
القيامة تقيم ميزان العدل
يا صبية من صباياانا
حظها من الرزق حظ الشهيد
السلالم كلها غلبانه
السلالم كلها فى حنجرتى
اللى بتجبب القمر من بعيد
يا الدموع اللى بتسقى شجرتى
مقبله وشرقانه حبل الوريد

من حشاشة كل ما اتحسيت
ف الجناين تثبت للواعيد
حسى بيقلد عمايلك فيه
حس بيقلد جمايلك حسى
انزرع ف الجو زى النخيل
ولختلف من كل ناحيه يقابلك
حسى خايف زى فار النجيل
حسى ساكن فوقى زى الباب
ما ارتفع عن قامة اللى بناه
التاريخ مكتوب بحسى الحسى
اليمانى ف بلاد السرى
لما باس رجليكى وايديكى
حسى كان ف البرد صوف الشعار
خطوة الرجالة سابقه النهار
كل ما بتسمع يتيم انفطم
توضع السر ف قرار الوطن
الأمات بتشم ريحة العيش
ف تمر عرقان وريحة اللبن
مش غريبة قعدة العياط
قعدة العياط ف مصر الوسطى
قلبه زى رغيفه تحت الباط
ف انتظار العدل يوم القيامة
عينى زرقا زى أم ايدين
لما شاورت ع الشجر ف اليمامة
عينى سودا خلفت بنتين
نحمده وسوينا يللا السلامه
مالى بيك يا معتقل مالى بيك
عينى ملزوقه ف جلدى السميك
طالعه تدحرج ف توبى السمح
لابس الوطنيه فوق البيجامه
شاعر الأوطان بليد مرتبك
ثم ينهض تحت حسى العميق
شارد العينين كالمنهمك
ف يناير من تلات سنوات
مالى بيك يا معتقل مالى بيك

ثـم لا تحمينـي لا أحميك
من جنـونى وضـحة الأمـوات
تحت شـمس بتشـبه المجانيب
كـل ظلـه تميـل الى الأكـاذيب
لا انت للتـأديب وللتهـذيب
وأنـا كل جنـاح رفض ينقص
فى المغـارب حـط فـوق القصـر
والمـداخن عاملـه زى كتـافـه
نمت فى بـيروت من المغـرب
فى الواحـات الخـارجه وفى حينـا
نمت فى البحـر اللـى يتقلـب
والنسـيم بيغنـى يا حنينـة
كهـربا متسـلطه ضـدى
فى بـلاط الأجنبـى تـبدى
سـجلت آه من بـروجى النـوم
آه من الصـخر اللى قلبـه انفطـر
فى رثـاء « جـوده سـعيد الـديب »
نمت ع الكوبرى اللى يغـوى المطـر
يغسـله بالليـل كانـه الفجـر
شـمس حمـرا زى رايـة خطـر
شـبر من قلبـى يسـاع الحشر
تنقصـف الأقـلام وأنـا وكبـدى
تنقصـف الأقـلام ما تتـرك أثـر
حسى وحـده اللى يقـف ع السـطر
واللـى قـام بالقطـر للدلتـا
والصـعيد والخـارجة والفيـوم
واللـى آمـر كـل قطـر يقـوم
مش مصـدق انـه كان بيقـول
مش غريبـة قعـدة العيـاط
قعـدة العيـاط فى مصر الوسـطى
قلبـه زى رغيفـه تحت البـاط
فى انتظـار العـدل يوم القيـامة
عنـدى صرخـة أم مـا دوت
صـمت راح يقتلنـى لـو زود
عنـدى قبـه فى النـدى القلقـان
رمله ونجيلـه وطـرب منجـى

زى ظلمه وضـــوء فى طـوق الهـديل
زى ظلمـــه وظــل فى القنـــديل
ضـــمت الأفـــراح على الأهـــوال
فـــز من عشرين ســـنه المـــوال
وانــحلق ع الدنيـــا من برجـــى
لاجـــل اشـــواقى الفـــدائيه
لأجـــل انسى ان اســـمها سـمسم
وامشى واصـــل بانشراح النيـــل
واســـمعك بتغنـــى يا ســـليم
عن شر مســـاح اللى ناســـها ملاح
يا اللـــى زارع فى الليمـــان الـــدره
حوضـــه كـــان مربوط قصاد العنبر
زى مقـــدلف العـــــدية
بين شـــواشى وبين كعـوب الســلاح
والأغـــانى رايحـــه جـايه تـــرد
والطيـــور فوق العيـــدان الخضر
يحـــكموا فى بحـــيرة التمســـاح
لأجـــل أســـجد فى البراح النـــدى
لأجـــل أقـــرأ دائبـــا « فادخـلى
فى عبـــادى وأدخلـــى جنتـــى »
تحت قبـــه من النـــدى القلقـــان
لأجـــل تبقـــى كـــل يـــوم أيـــام
القيـــامة تقيـــم ميـــزان العـدل



قراءة فى قصيدة حكاية للشاعر فؤاد حداد

أغنية العصفورة والحدأة

امجد ريان

لقد استطاع عبق أزجال الفنان الكبير بيرم التونسى ان يعطى ذلك التاثير القوى فى بدأيات الشاعر الشاب « فؤاد حـداد » ان ان معطيـات حديدة ستدخل الى الساحة الابداعية الشعرية ، منها ذلك البعد الجمالى التركيبى الذى سيتصاعد بهدوء وبعمق فى مسيرة فؤاد حداد حتى تاتى تجاربه الاخيرة فى صورة جمالية راقية ، يظلمها الفهم السريع المتعجل غير القـادر على تحليل النموذج الابداعى تحليلا يتسق مع التصور الجمالى الجـديد والذى تطرحه قضايا الواقع الاجتماعى الصاعد ، منعكسا فى كافة مستويات البناء الشعرى : لغة ، وصورة ، وموسيقى ، وبناء ٠

التعامل مع الفن بعامة ، والشعر بخاصة ، يقتضى ذلك الانتبـــاه الجمالى لقانون خصوصى يعانق فى النهاية المـد الكلى لحلم الانسان فى الرقى والتقـــدم ٠

تسود تجربة فؤاد حداد الأولى روح بسيطة مهمومة بقضايا الساحة الوطنية وتفاصيل من الحركة السياسية كما جسدتها على سبيل المثـال قصيدته الشهيرة « كوبرى عباس » والتى كتبها اثر حادث كوبرى عباس معبرا عن الحركة الطلابية ومعبرا عن الرفض الشعبى بازاء الانجليز ومن ارتبط بهم من الخونة والرجعيين ٠

---

(١) قصيدة حكاية ـــ ديوان « اشعار فؤاد حداد » ص ٢٠٦ الديوان صادر عن دار المستقبل العربى . الطبعة الأولى ١٩٨٥ .

وتنطوى تحت هذه التجربة بشكل عام القصائد التى ضمها ديواناه « احرار وراء القضبان » و « بقوة الفلاحين وبقوة العمال » حيث غنى الشاعر لثورات التحرر الوطنى فى الوطن العربى وفى العالم وللانتصار فى المعارك الشعبية ضد الاستعمار فى بورسعيد وفى دمشق وفى الجزائر وعدن وفى فيتنام وغنى كذلك لمكاسب العمال والفلاحين فى مصر حيث نستشعر تلك الغنائية وذلك الرفض المباشر والاحتجاج العنيف ضد الاستعمار والقهر الاجتماعى ٠

وتلك هى المرحلة التى سيشترك فيها كل الشعراء العرب الكبـــار وينبغى أن يمروا بها فى بداياتهم على الاقل : مرحلة غنائية بسيطة تهتم بتوصيل قضيتها توصيلا سريعا لجمهورها الواسع العريض حتى لو اقتضى الامر أن يتخلى الفن الشعرى عن انجازاته الجمالية واضافته المعرفيـــة الخاصة ٠

ثم تبدأ ثقافة الشاعر الفرنسية (والتى استقاها من تجربة الشعر الثورى الفرنسى) من ناحية والتراثية من ناحية أخرى تتدخل كل منهمـا بقانونها الشامل فيكتسب شعره شيئا فشيئا مزيدا من التطور من خلال بعدين أساسيين :

الأول تركيبى تكثيفى غـذته الذائقـة الجمـالية الحديثة ٠

والثانى اصـولى غنـائى ممتلىء بـدفء التراث وسحره ٠

ظل هذان البعدان الرئيسيان فى تجربة فؤاد حداد يتضفران معـــا لبصنعـا ذلك الطعم المميز الذى تفوح به تجربته الفريدة حتى شيد بناء لعالم متكامل له ملامحه الاساسية التى يمكن بدارسة تجارب الشـــاعر الاخيرة ـ بتحديد دقيق ـ أن نتعرف عليها وأن نبرزها من خلال التحليل والسعى نحو كشف جدليتها وتميزها ٠

تاتى تجربة فؤاد حداد لتؤكد فكرة بسيطة وعميقة فى آن وهى أن الفن دائم التجدد ، دائم الحركة والصعود لمعانقة المسيرة الانسانية الصاعدة ٠

ولكن المزلق الفكرى والفنى الخطير الذى يمكن أن تسقط فيه التجارب الصغيرة غير المسئولة بازاء ذلك الافق التطورى الملىء بالاغراء هو ذلك الادعاء والاكتفاء بمجرد الاختلاف عن القديم ، فى أى صـورة يكون فيهـا ذلك الاختلاف ٠

تأتى تجربة حداد لتؤكد أن الاختلاف عن القديم هو معانقة لاحتياجات واقع اجتماعى جديد وشوق انسانى للتغيير والتطور ·

تأتى تجربة حداد لتؤكد ارتباط الشاعر بل والفنان بصفة عامة بالقوى الاجتماعية الصاعدة وبانتمائه الطبقى والفكرى ، وأن التعبير عن حلمه لا يتأتى بمجرد رص الشعارات والهروب من مواجهة العملية الفنية بكل خصوصياتها وثرائها ، بل على العكس لبث الطاقة الانسانية الحميمة داخل العمل الفنى بشكل خلاق ، ولأن القصيدة تعانق الواقع الاجتماعى وتنطلق منه فهى متجددة بتجدده ومليئة بآثار معطياته العديدة ·

نستطيع أن نتعرف فى تجربة فؤاد حداد بأبعاد رئيسية اجتازت سكونها وواحديتها لكى تتمازج معطية جدلا غنيا يميز التجربة فتجربة فؤاد حداد تتكسر داخلها آفاق فكرية وجمالية عميقة تمثل النشاط الانسانى فى مستويات متباينة ، ونحن نستطيع أن نحس بذلك الزخم الفنى الطازج والتكثيف الجمالى الذى استفاده ـ كما سبق ـ من اطلاعه على تجربة الشعر الثورى الفرنسى ، فى نفس الوقت الذى نستشعر فيه سحر التراث العربى الاسلامى والصوفى ·

نستطيع أن نتلمس تلك الواقعية البسيطة التى تعبر عن تفاصيل الحياة اليومية فى نفس الوقت الذى نتلمس فيه الاستفادة من الخرافة الشعبية والاسطورية ·

واذا كان البعدان الرئيسيان متواجدين بصورة ملحة فى تجربة الشاعر الاخيرة فان هناك محاور متعددة كثيرة تدخل فى لحمة البناء الفنى للتجربة كلها ، هناك ضفائر المتناقضات ، وهناك التساؤل والتكرار الذى يعطيك الالحاح والتشكيك ويعطيك اليقين والنفى وهكذا تتنوع التجربة وتدخل فى أجواء جديدة وغنية ·

اللغة فى شعر فؤاد حداد :

اللغة الشعرية فى تجربة حداد تقوم على استنفاذ طاقات عالية فى المفردة وفى التركيبة ، وتخلق اللغة مناخا تتصارع فيه مستوياتها جميعا : دلالية وتشكيلية وموسيقية ·

والبعد الدلالى فى لغة فؤاد حداد الشعرية منصب على تقديم حالة من الرفض تتجسد فى الكاريكاتورية الساخرة احيانا وتستفيد بقوة من

الأمكانية الايحائية للفظ الذى يترتب فى نسق موسيقى يعطى نغمية الترتيل وفى جانبه التراثى نجده يخرج مباشرة من المصطلح الدينى القرآنى ليغبر مباشرة عن هم معاصر حزين يتردد فى جنبات الحى الشعبى :

ميدان ام المصريين كرمش من تقل صوت

الحداية من كتر صوت الحداية ، وصوت الحمامة

والا ايه العصفور مكانش باين خالص ولا حد

قادر يقلفص ولا ضله تتملص من التبعة ، وصوت

الحداية يسرسع واثق بطىء معتد

واللغة فى عاميتها تركز على ألفاظ خاصة قادرة على نقل الحس الشعبى المصرى فى خصوصياته البسيطة (مسخسخ ـ يسرسع ـ يقلفص ـ اتفرتكت ـ تتملص ـ كرمش ـ ستميت حلقان ٠٠٠٠ ألخ) علاوة على طزاجة التعبيرات والامكانيات الموسيقية العالية لأصوات حروف بعض تلك الالفاظ فى خدمة التجربة كما سيأتى بعد قليل ٠

ولعل فائدة أخرى تجنيها التجربة من استخدام تلك الالفاظ وهى ابزاز ميل الشاعر الى مستوى من التعبير يجنح الى نبذ الواقعية المسطحة الساذجة والى تقديم مستوى لغوى يكسر الرتابة اليومية من خلال وجهه الفنى والابداعى ٠

وفى البعد التشكيلى للغة سوف نتعرف على طريقة حداد الخاصة فى بناء الصورة حيث الكثافة الجمالية مصاغة فى قالب بسيط ، وان لم تستطع الصورة أن تخرج عن نطاق التعبيرية فى معظم أحوالها فهى على الرغم من ذلك منتقاه سواء بطريق واع أو غير واع بحيث لا تعمل على مجرد توصيل المضمون بل باثراء ذلك المضمون من خلال الاختيار الجمالى الخاص بتجربة حداد ، فصور مثل « البيت الفيروزى البحرى » و « عصفور زى البلحة قد البيضة » و « جلاليب زرق ماشية بطول البحر تزق » و « كان الشجر تركواز » وغيرها هى صور تتحقق فيها طريقة الشاعر فى بناء صوره من حيث انها تميل الى التعبيرية وانها سهلة التخيل والوصول الى ذهن المتلقى ولكنها فى نفس الوقت ذات طبيعة جمالية خاصة ومنتقاه بدقة ومهارة ٠

أما النوع الآخر من صور حداد فسيختلف من حيث قيمته الفنية الأعلى ومن حيث تركيبيته ومزجه الاستعارى الجمالى بين المعطيات الشعرية بما يمكنه من اعطاء شحنة اعمق عندما تتخلل مستويات التجربة

وتثويها فصورة مثل « عسكرى محزم بالقمح بدل القايش » تختصر جهدا تعبيريا كبيرا يحاول فيه الشاعر ان يعطى صورة القوة التي تحافظ على دفء الحياة الانسانية وخصبها ·

كما أن صور أخرى مثل « حدايه مالية السما » تختصر أيضا جهدا تعبيريا كبيرا يشرح فيه الشاعر هيمنة القوة الغاشمة على الحياة بحيث اننا لا نستطيع أن نمد البصر الى أى اتجاه الا ويصدمنا ذلك الظلام والقبح والتخلف ·

وفى البعد الموسيقى للغة نجد أن الشاعر قد انتقل من الشروط الموسيقية العامة للقصيدة العربية الى خصوصية موسيقية تجسد خصوصية تجربته ذاتها ·

لقد أصبح الايقاع الشمولى هو النظام الموسيقى العام ، وأصبحت الاوزان التقليدية مجرد معطيات موسيقية ووحدات صغيرة فيه ·

اصبح الجسد الموسيقى ممتلئا بلبنات موسيقية متباينة بعضهــا يندرج تحت لواء الموسيقى التقليدية والبعض الآخر يعبر عن خصوصية التجربة ويميز بصمتها الذاتية العميقة ·

لقد استخدم الشاعر القافية التقليدية فى سياق الاستخدام الموسيقى التقليدى ، كما انها جاءت فى ترتيب خاص أيضا من حيث تكرارها داخـل مجموعة من السطور وليس فقط فى نهايتها ، علينا أن نتابع ذلك النظـام التقفوى التقليدى فى البداية :

فات الظهر وفـات المغرب

فات العصـر وفات الموكب

فات الصدق ما عادش يكدب

أما نظام القافية الاخـر وهو ـ وان لم يكن جديدا تماما ـ يصـدر من داخل التجربة ويعبر عن تفاصيلها ، فالاغنية الداخلية التالية ستستفيد من القافية الداخلية ايما استفادة ، فهى تأتى فى موضع دقيق من القصيدة بعد جزء سردى يشبه الحكاية فتأتى الاغنية القفاة لتقطعه وتبث روحـا غنائية بامتداد سبعة ابيات ·· فجاءت القافية الداخلية (نخلة ـ مولى ـ احلى ··· الخ) لتعطى مزيدا من الرنين اضافة للكلمتين المكررتين بطـول السطور السبعة (فلاح بلاح) فكانت المحصلة مقطعا موسـيقيا مليئــا بالرنين :

فلاح بلاح زرع نخله	فلاح بلاح
يا عماد الدين جاد الولى	فلاح بلاح
بين الوحشين انا الاحلى	فلاح بلاح
وافلح فى الطين وفى الدولة	فلاح بلاح
بين الواطيين انا الأعلى	فلاح بلاح
دنيا الجايين ماهيش سائلة	فلاح بلاح
بين التانيين انا الأولى	فلاح بلاح

واذا كانت الأوزان الزجلية التقليدية قد اعتمدت فى عدد من المقاطع فى القصيدة ومنها المقطع المقفاه التى ذكرت توا ، وان شاب بعضها الآخر روح الموال المصرى « الأصفر » او الموال « الأحمر » كما يسمى فى جنوب الصعيد ، فان الملمح الموسيقى الرئيسى الذى تعطيه لنا قصائد حداد طوال تجربته الأخيرة هو تداخل الشعرى مع النثرى أو الموسيقى التقليدية مع الانشطة الموسيقية الاخرى مما تفرزه التجربة ذاتها ، هذا اذا لم نلحظ منذ البداية تداخل أكثر من بحر شعرى حتى فى بعض الاجزاء الموزونة ·

كما أن الاجزاء شبه النثرية التى وردت فى تلك القصيدة انما تشبه التوقف الذى يمارسه القصاص الشعبى عندما يتوقف بين الفينة والفينة بين الأغنيات لكى يواصل القصة المغناة نثرا ·

ملامح النشاط الخاص فى شعر حداد :

اما النشاط الخاص وهو المستوى الموسيقى الثالث (بعد الوزن التقليدى وتداخل الاوزان) فهو الذى تقدمه القصيدة كانجاز فنى قادر على ابراز قدرات الشاعر الخاصة واضافاته الفنية :

(ا) اول ملامح ذلك النشاط الخاص هو القيمة الصوتية التابعة عن بعض الحروف المكررة واستخداماتها الفنية ومنذ بداية القصيدة فى السطر الثالث نقرأ « سهل لتوه سهل اسال » ، سنلاحظ ذلك التتالى لحرف « السين » و « اللام » مما يعطى تلك الهسهسة والتساؤل الخفيض للصوت بما يتمشى مع المعنى الذى يريد أن يشى به ذلك المقطع حيث الدهشة والرغبة فى التساؤل

بل والالحاح عليه ، نلاحظ تواتر الحرفين بحيث يردا على بعضيهما عددا من المرات بين الاسنان والحلق • كما نستطيع أن نلاحظ انشطة صوتية أخرى للاحرف المتكررة مثل « الزاى » و « القاف » فى (زرق) و (تزق)

جلاليب زرق وجلاليب زرق

ماشية بطول البحر تزق

وكذلك « الكاف » و « الواو » و « الزاى » فى (اكواز ـ تركواز) وايضا « الصاد » و « الياء » و « الحاء » فى (صفيح ـ صحيح) وغير ذلك الكثير •

(ب) وثانى تلك الملامح هو التكرار والتقابل الهندسى للقيم الصوتية والموسيقية ففى بداية القصيدة سيقابلنا تكرار كلمة « فين » •

فين جواه

فين براه

فين البحر اللى احنا حداه

فين الشيخة أم الآه

ان تكرار كلمة فى أول كل سطر من خلال ذلك المقطع سيعطينا احساسا بتوحد العناصر التالية لها ، تلك العناصر التى يسأل عنها الشاعر ، فيستوى الداخل بالخارج (جواه ـ براه) وتستوى الآلام القديمة بفتوة البحر (الشيخة أم الآه ـ البحر) وهكذا يصبح التعبير عن تداخل المتضادات تعبيرا عن هم رئيسى من هموم الشاعر وقد ساعد تكرار كلمة « فين » على تأكيد ذلك المعنى من جهة وعلى تغذية المستوى الموسيقى بعمل مرتكز موسيقى يملأ المقطع كله برنين خاص وبذلك يتعانق المستويان الدلالى والموسيقى فى جدل حميم •

وكذلك فان تكرار الكلمتين (فلاح ـ بلاح) بطول سبعة اسطر ـ كما اشير من قبل ـ سيعطينا نفس النتيجة الموسيقية علاوة على تأكيد للمعنى الشعرى

الذى يريد أن يوصله الشاعر فى ذلك المقطع من حيث التوحد والتميز بين الآخرين والتاكيد على ذاته الجميلة الحلوة العالية المستحقة ٠

❀

تتداخل فى قصيدة « حكاية » عدة منظورات بنائية رئيسية تستقل و آن وتتداخ ببعضها فى آن آخر فهناك (الحداية) و (العصفور) بكل ايحاء يمكن أن يفجراه جمالى كان أو ذاتى ، تقف الانـا بازائهما موقف الالم فى مرة والتساؤل فى مرة والحلم فى مرة ثالثة ٠

كما أن الحالة الكلية التى تفضى بها القصيدة الينا لا يمكن استخلاصها الا من خلال سلسلة طويلة من الثنائيات المتجادلة تناقضا وألفة فهناك كما سبقت الاشارة القيمة النثرية والقيمة الشعرية بل وهناك الشكل الشعرى التقليدى ذى العدد الثابت من التفاعيل فى كل سطر وكذلك الشكل الشعرى المختلف فى عدد تفاعيله فى كل سطر

وهناك استخدام للقافية فى مجموعة من السطور الشعرية وتركها فى مجموعة تالية من السطور وهكذا ٠

وهناك محاولة للايهام بواقعية وحضور للمكان من خلال ذكر أسماء الميادين الحقيقية :

فى العصر وميدان الجيزة اللى حادف على

ميدان أم المصريين

ويقابل تلك المحاولة حس سريالى يرمى بالمنطق العقلى جانبا ويقدم حلما مشبعا بروح مصرية خالصة من خلال الخرافـة الشعبيـة المصريـة والاسطورة القديمة فيغنى الشاعر لبيت فيروزى بحـرى ولعصفور « زى البلحة « قد البيضة » ومرآة من الصفيح كما يحكى الحدوتة التالية :

حداية اتصور حداية
مفلطحة مناخيرها تغنى وكان الشجر تركواز
وكل زير فى القلة شيخ التجارين ركب عليه
اربعة اكواز

واذا واصلنا البحث عن تصغيرات الشاعر للثنائية بامتداد عمله الفنى يمكن أن نشير الى ما سبق الحديث عنه فى جانب لغوى يمزج بين العامية القحة « زعلت ـ شوية ـ يادى ـ جواه ـ براه ـ مسخسخ ٠٠ الخ » واستخدام الفصحى بنصها أيضا « التبعة (فتح التاء وكسر الباء) ، ممتد (تشديد الدال) » ٠

ولا حـــــــد

قادر يفلفص ولا فله تتملص من التبعه

وصوت الحداية يسرسع واثق بطىء ممتد ..

وهو من خلال ذلك النموذج يعطينا مزيجا لغويا سحريا يخص تجربته الشعرية ويميزها انه يمزج بين سحر اللفظة العربية وطزاجة اللفظـه العامية صانعا هذا الجو الخاص ٠

واذا تابعنا المزيد من هذه الثنائيات فسوف نصل الى أصغر تفاصيلها متمثلة فى البنية الضدية للتركيب اللغوى كله ، تلك البنية التى تريد أن تحتوى العالم وأن تقهر متضاداته وتصهرها خالقة رؤياها الخاصة المهمومه بالخلاص والتجاوز ، نقرأ « زعلت شوية » ، « فرحت شوية » ، « فين جواه » ، « فين براه » ، « أغصان » ، « اقفاص » ، « بين الواطيين » « اناالاعلى » ، « بين التانيين » ، « أنا الأولى » ، « عجزت » ، « وهارجع طفل » ، ونجد أن المرآة صارت صفيحية مطموسة صدئة ، وأن « القايش » امتلأ بالقمح ٠٠ الخ

وتتميز التجربة الشعرية باستخدامها لمجموعة من الاساليب الفنية الخاصة منها استخدام الحدوتة القصيرة جدا ، وكذلك الاغنية الداخلية القصيرة ، ويقدمهما الشاعر من داخل التفكير الشعبى المصرى وما يصــاحبه من الاعيب لغوية بسيطة ولكنها موحية وذكية فى عطائها ، والشاعر هنــا يرعى النسيان ثم يفضى به ذلك الى التساؤل ٠

* بيتهكا لى نسيت مطرح البيت الفيروزى البحرى

* مش انا الى باسال انا المسئول

وكذلك التشكك فى التصديق وعدم التصديق هنا يطرح للســـؤال الأليم :

اللى باقوله حصل واللا محصلش

أو عندما يقدم الحكايات الخرافية الشعبية عن « الحداية » مفلطحة مناخيرها وماليا الزمان ، وكذلك الطريقة الشعبية فى تحديد للزمان والجغرافيا من خلال ملامح للطبيعة :

واسال عن مطرح البيت الفيروزى البحرى

علمته بعصفوره ونخله وجبل

وهكذا تعلمنا تجربة الشاعر فؤاد حداد أن نفهم الفن بطريقة جديدة ، وتقدم اضافتها الابداعية لتكون منارا جديدا فى ساحة الابداع الشعرى ٠

تصبح الرؤيا الشعرية ممتلئة بتفاصيل واقعها الذى تخلقت فيه تأخذ منه لتعطيه ، وهى فيما تطرحه لتحقق هذا السعى انما تتبدى من خلال قانون خصوصى يميز وجودها واضافتها ونحن لن نستطيع أن ندركها أو نستفيد منها ونتبادل معها التفاعل الخلاق الا اذا فهمنا الشرط الموضوعى الذى تحققت من خلاله وفهمنا كذلك الأبعاد الفنية التى تداخلت بشكل يعطى الفرصة لكل منها أن يبرز قيمته الخاصة وأن يعانق بقية الابعاد خادما اياها ومستفيدا منها فى نفس الوقت ٠

الجلطة
الماضى دايما قصير الديل يا عم فؤاد
دايما معانا ومعاكم حق يا أولاد
أشد حزن التقيته صدق كالمعتاد
صدق لو ينعاد
صدق ومغالطه
لما دفعت التمن ليلتين من الجلطة
ثمن سنين حكم غير الحكم كفانى
سجن غير السجن
باسال على عنوانى
باحس ان التراب كان نفسه يتغطى
بابدأ ديوان « آدى أيام العجب والموت »
ف ٠ ح

شعر

من مرثية
في نور كريم نحفظ دروس الوطن

محمد كشيك

بارثيـــك فى نفس الســنه
بارثيـــك بنفس الطريقـــه
وكاننـــا سوســنه
رايحـــه اليهـــا الحـــديقه

**

كتـــل الحيـــاه ماشـــيه
وانـــا فى اللهيب والنـــار
وعيـونى تتشعبط
على حـــافة الاعصـــار

**

أزحف على الأكتـــاف
عايز ابوس قـورتك
متبروزة بالشـــغاف
يا شـــيخ فـؤاد صورتـك

**

وكــانى لابســـانى الجــزيره وماشى
بارفع فى اوناشى
وباعدى خط الحيـــاه
اعبـر لخط المـوت
تملكنى ·· يا ملكـــوت
بالقـــوة والجبـــروت
نخيـــل كتــير فجـاه بيتهــاوى ويقع
توبى النـــور اتملى بالبقع
وعيونى أتــدحرجت ع الشاهد الحجرى
الشــــاهد المـرتفع
الشــــاهد المذهول
وانا باجـــرى وانهـــج وراك
وتحت شـــجر الأراك
بيشـــدنى الشـباك الى المجهـول
لمحيــط فراغــه مهـول
اقعـــد انــادى آنادى
اصرخ بصـــوت الوالد
الشيخ فؤاد المجــاهد
أحــاول أسرق عتبة المسموح
البرزخ المقفـــول
لكن حــديد موصـــود بيمنعنى
وايـديك ·· ترجعنى
من لهفتى وانتفــاضى
تمســـح عيـونى الأراضى
وابوس تراب كنت أنت ماشى عليه

***

الملكـــوت

بادى ببيت مكلـوم
يا ابويا بين الريـــاح

وحـزن مالى البـراح
الدنيـــا نور ولا ضلمه ؟
الدنيـا ضلمه ونور
مع بعض ممتزجين
مع بعض ملتحمين
زى الزمن والسـاعات
زى القـاعات الواسعة
زى التـاريخ والرقـايق
زى البشر والحقـــايق
زى الكهـــارب تجـــرى فى الظلمات
وزى بيت عنكبوت
باحلم بخطـــو الموت
واســـمع ربيب الشـمس
بيـدب فى الملكـوت
وباشـــوف فى شـطانى
اشـــباح محـــاوطـانى
فى الســاحة اوطـانى
متكتفـه بخيـوط
وانا زى صـــف بيـوت
مترصصين ع الســواحل
بتفترسنى المراحــل
وبيفترسنى الهـوان
لكن فى وســـط النيران
باطلع على الدراسة
واكتب على الكراسـه
الفجـــر جايب ولاد
راكبين اعنــه وعنـــاد
فى ايديهم القنـــاديل
وبيفتحـــوا الكشـــاكيل
على صفحة الشهداء
وبيرسـموا الاعـــداء
« الى والد الشمراء فؤاد حـداد »

آخر مواصلة

(على محطات الوطن)

لسه قدامنا محطه
نمشى بس يا عم والجلطة
بتدوب وسط الحوارى
بتدوب فى وسط العطوف الضيقة النايمة
الضيقة النعسانه
الطيبه الانسانة
ما بقاش مناقشة الا وعرفنا
ان العطوف عماله تحزننا
على لحن يعرف لغانا
وبلابل المجهول فى كل الدنيا
م القدس للأشواق ليانا معانا
كنا بنضحك ولا بنقول ايه ؟!
نطقت عرايس فى الجزيرة خلاص
مختار بيرسم مصر ع البلاص
نازلة الترع بتخوض فى قلب المحيط
كان الوطن سهران بيفتل خيط
يعمل طاقية لبيرم
واحنا بنرمى القشر ، ناكل جوانه
كلمة قرافة ما جاتشى على بالنا
قاعدين نمد ليالى فى حبالنا
ليمامه ساكنه فى أوده
الى بنات مؤوده
تحت التراب انفاسها

تسأل عن اللى دهسها
وتمـد لينـا الايـدين
الزغرغات فى العينين
والدنيـا بتليـل علينـا هنـاك
ورا الشواهد عنـد آخر محطة
عنـد السبيل اللى ورا الأسـلاك
فى المغربيـة جامع الزقزقـات
طـالع على كتـافه
فوق المقطم شفت أطيـافه
وعنـد آخـر محطـة
كان هو بيشاور
وما كانشى ألم الجلطـة
لكنـه كان بيشـيل جبال الوطن ..
ويميـل باعطـافه

اكبـر ياليـل

اكبـر يا ليل بالموت على أعدائى
وبأمتى وشهدائى
فى الحـرب والابتـدائى
علمنى لا أقرا كلمة مكتوبة
ولا أبنى طوبة الا ضـد العدو
اكبـر يا ليل علم عيونى تضب
من السـلاح الصلب
لا ينتصر فى أرض محبـوبه
ولا يهتـدى لمعنى الوطن والحب
غير آلى يحفى ع الوطن والـزاد

ف . ح

الحمل الفلسطيني..
تثوير الحلم والحزن والأمل
دراسة في فضاء الكتابة الشعرية

« الشاعر لا يتحدث الى نفسه فحسب بل لمن يتبعه من الناس كذلك ، فصراخه صراخهم ، وهذا كل ما في وسعه أن يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عميقا • واذا تكلم من أجلهم فانه ينبغي ان يعاني معهم ويعمل ويناضل أيضا معهم » •

(جورج طومسون)

« لا يطيب قلب شاعر عربي لشيء أكثر من ان يعلم بما يعلم ، ويعمل بما يقول » •

(فؤاد حداد)

* يقصد بالفضاء الشعرى مجموعة التصورات والمفاهيم الرئيسية للوجود والعالم ، تلك التصورات والمفاهيم التى تشكل فى مجملها مجالا حسيا ومعنويا معينا ، وتنشأ عنه أنساق متنامية تحتوى فى نسيجها لفيفا من علاقات التقابل والتشابه التى تجعل من القصيدة بنية شاملة موحدة تغص بنقاط التقاطع والتوازى فى آن ، وتمثل حركة من التوتر والانسياب معا •

وبداءة نطرح هذا السؤال :

لماذا اختار فؤاد حداد (اللغة العامية) حاملا لرسالته أساسا رغم قربه الحميم من طبيعة (اللغة الفصحى) فى تراكيبها ، وفى حسها اللغوى ، وفى مفرداتها التراثية حتى أنه يكاد يمزج أحيانا بينهما مزجا عفويا أو مقصودا ، ويستعير روح احداهما ليلبسها جسد الاخرى ؟

ـ مما لا شك فيه أن هذا الاختيار الشكلى يمثل لدى فؤاد حداد نزوعا دلاليا على مستوى أعمق ـ أنه ينظر الى عملية التعبير الشعرى ـ على الارجح ـ بوصفها (خطابا أيديولوجيا) ، ويعطى أولوية لافتة لمسألة (التوصيل) كقناة مفتوحة تسرى رسالته من خلالها ٠

وهذه الثنائية الملحوظة (العامية / الفصحى) هى أولى الثنائيات التى تشكل فى حركتها فضاء الكتابة الشعرية عند فؤاد حداد ٠

عاوز عمود النهار علشان أقيم العدل
عاوز شهود الأضاحى المغرضين فى البخل
يا مدية ما تحز
يا فدية تستفز
أفتيك فيما يعز
ما زلت حيا أرزق

(موال الهندى الصغير)

و :ـ

يا قدس نوارة السنين
كأن عينى فى ميتمى
يا قدس ما يحتمل دمى
الا أشوفك وأرتمى
وأبوس ترابك المريمى
أبوى وابنى على فمى

(القدس)

ان (السماع) وهو أحد عناصر (الاستدلال) عند العرب ـ ومما يندرج تحته من قضايا قضية (الفصحى واللهجات) ـ يدلنا فيما يدلنا الى أن العربى الجاهلى والاسلامى كان من أصحاب الازدواج اللغوى على نحو ما نكون نحن الآن فله لهجة قبلية تقف بازاء ما نعرفه الآن باسم العامية وله لغة فصحى هى التى نعرفها من خلال الأدب وله سليقة فى كل منهما ولكل من اللغتين أدوار فى حياته فمن المواقف ما يستعمل فيه اللهجة القبلية ومنها ما يتطلب الاستعمال الفصيح »(١)

فؤاد حداد هنــا يصنـع (تقــاطعا) بين لغتين في اللغــة الواحــدة ، وهذا التقــاطع بين العــامية والفصحى خصيصــة أسلوبية يتميز بها حداد وحــده ، ولا يعنى هذا اذن سوى أنه يدمج موقفين من مواقفه الفكرية فى شكل أسلوبى مزدوج ما دام الأسلوب هو استخراج الجوانى فى برانى كما يقول « ماكس جاكوب » ٠

وهو يصل بين الرغبة (عاوز) والنــداء (يا مدية ـ يافدية) كى يخلق أصلا نوعا من التراصل بين (ارادة تغيير الحاضر) و (ارادة استلهام المــاضى) ، أو كى يصل بين الابن والأب من خلال قبلة أو كلمة (أبوى وابنى على فمى) ٠ انه الوسيط بين المعــادلين الزمنيين (الأب = المــاضى ، الابن = الحاضر) ، ومن ثم فشعره هو الوسيط بين المكانين المغتصبين (بيروت فى « موال الهندى الصغير » ، والقدس فى « القدس » ٠

ان اللغــة بلا شك مكون من مكونات الثقــافة ، وهى جهاز حــى يتطور ، وهى تخضع فى هــذا التطور الى تحــولات متدرجــة عائــدة الى مسارها التاريخى ، وترتبط فى تغيراتها بتغيرات مجتمعية موازية ، والمهم فى هذا كله أن مظــاهر التفاعل بين عناصرها المتمايزة التى تنتمى فى النهاية الى أصول واحــدة تتبدى من خــلال روح التعبير الابداعية التى تعمــل على اثبــات القرابة بين ما يبدو متنافيا فى ظاهره ٠ وفى حين يميز اللغويون المحــدثون بين ما يسمى (باللهجــات الجغرافية) التى تقــوم على التمــايز الاقليمى و (اللهجات الاجتماعية) التى تقــوم على التمــايز الاجتماعى(٢) فان فؤاد حداد ينصر للتمايز الاجتماعى على حســاب التمــايز الاقليمــى فيمحو بحســه القــومى الجــارف ســؤال : من أين أنت ؟ ليبقى سؤال واحــد ووحيــد هو : الى أى طبقــة اجتماعية تنتمى ؟ ٠

ســـتى يا ســـتوت
ما بـــدى ســـحتوت
بــدى أجمــع توت
اعطينى الســلة

قال لى يا مســـعود
لا تكسر ها العــود
لف الحقله وعــود
هلق تتســـلى

(غنوه مجنونه ـ حلم طفل حزين)

ى : ـ

شمس الشــــام الدبــلانة
ريحتك فيك مخــــايلانا

ريحتك فيك وفيك الخير
متعلق بجنـاح الطـير
ليش ما عدنا بنسمع غـير
دق البـــاب وما جـانا

(شمس الشام)

فؤاد حداد (المصرى ـ الفلسطينى ـ اللبنانى) هو الذى يكتب هنا ٠ وعاميته ليست عامية مصرية على اطلاقهـا ، ولكنها عامية متراوحـة فى عاميتها بين لهجـة هذه البقعـة الجغرافية ، ولهجـة تلك ٠ انـه ينتمى لذن الى الخط الاجتماعى للغـة ، وليس الى الخط الجغرافى لهـا ٠

وثانى الثنائيـات التى تتشكل فى حركتها فضاء الكتابة الشعرية عند حـداد هى (الغنـاء / الحكى) ، فهو شاعر مغرم بالايقـاع الشـعرى العـالى النبرة ، بل وبالعمود الشعرى الخليلى فى شكله القـديم أيضا ، وربما كان مؤمنـا بان « هدف الايقـاع هو اطالة لحظة التأمل ، اللحظـة التى نغفو ونصحو فيهـا سويا ، وذلك باسكاتنـا بالمشـاعر الخـادعة للسام ، بينمـا تجعلنـا نستيقظ بالتنوع ، فتبقى علينـا فى هذه الحـالة من التسـامى الحر »(٢) وفى مقـابل هـذا الحنـين الموسـيقى العـارم الذى يكـاد يذكرنا بمقولة « ايخنباوم » المشهورة عن (نظم الشعر حول الايقـاع) كمحور منظم للصياغة وطاغيـا على العنصر الـدلالى فيهـا ، يحاول حداد أن يربط حلقـات البنية النصية ربطـا محكمـا عن طـريق (التداعى السردى) أو بالأحرى (ادخـال عنصر القص) الى لحمة الغناء فى القصـيدة ٠

كان والدى فى السكة الحـديد وحكى لى
دنيـا خيـال ما تروحش من بالى
ما يروحش يوم من عينى فى الورشة
وقف المهندس الانجليـزى يبـــاهى
دا ترس من صنع البـــلاد الأولى
تقـدر تقيس الشرشرة بالمللى
خـلانا نسـع له ومازودش
ملس عليه وضحك يصغرنا
الأوسطى محمد قال أنا أعمل زيـه
قال خـد عشرة أيام ـ اخدنا يومين
الـدور عليك وربنـا علمك فين

(اكبر ياليل)

وبين الغنــاء والحكى ، وبين الاستبدال والسياق ، ينبع هذا التوتر اللين الذى تتقلص فيه الشحنة الدرامية كلمــا انبسطت فيه شحنة التنغيم بفعــل ثلاثة مفــاعلات غنائية تهيمن على قصيدة جداد الا وهى (التكرار) و (الترجيع) و (التداعى) •

زحلفـــة فى قفـــاها ســـلاية
رقبتهـــا ثعبــــان وحــــواية
بتنــــادى على الصـــبر معــــايا
أنـــا قطـر الصـــعيد
ســـــلاية فى القفـــــا من فـــوق
والشـــمس بتهـــرب م الضـــوء
يـــا حبيبـــى يا قليـــل الـــذوق
أنـــا قطـر الصـــعيد
ومرايـــــة بتجيـــب للقـــــرعة
فـــلاية مع أكـــل ومـــرعى
يا حبيبى يا قليـل الصنعه
أنـــا قطـر الصـــعيد
•••••••• الخ •

(حتة من قطر الصعيد)

حيث يتوالى فى القصيدة ١٤ مقطعا على هذا المنوال دون أن يكون لهذه المقاطع المتلاطمة فى وسط القصيدة الطويلة المحكمة فيما دون ذلك من مقــاطع دور « وظيفى » يذكر ، سوى ما دفعت اليه تلك الشهوة الموسيقية المفرطــة من تكرار وترجيع وتداع •

ان (نشوة الترقيص) هنا ـ لو صح هذا التعبير ـ تأخذ بلب الشاعر فيذعن لهــا دون ضابط ، وينذفع فى طوفانها • وهى تشى ـ رغم مثولهــا كورطــة فنية ـ بحس شعبى خطير ، وتنم عن جاذبية خفية فى اغوائهــا الموسيقى ، تلك الجــاذبية التى تفتح فى وعى الجمــاعة ووجدانها حقــول استجابات واسعة •

ان الشاعر هنــا يلتقط المثل الشعبى الموروث (فى الوش مرايه ، وفى القفـا سـلاية) فيبسطه أمام متلقيــه ، ويستخرج منه ، ويستولد تداعياته ، ثم ينزلق على سطحه وعينــاه على توقعــات السامع ، فــلا يجد باســا من أن يشبعهــا الى اقصى حدودها ، حتى اذا توقف مدها عند نقطة ما ، بدأ رحلة الجزر مرة أخرى ، وعاد ليخلق ـ بدابة المعهود ـ ثنائيــة (الحكى / الغنــاء) فى سياق متوازن •

على سكة حديد
زى الزلط بتخضنى القضبان وتنفضنى
ايه اللى داير ياخدنى
ايه اللى ودانى
ريحة النسوان ما بتسيبش حضنى
ما اسمعش بودانى
وما أشوفش بعينيه
ضرب الصفيح فى الميه
فى الهوا المتكربس

وثالث الثنائيات التى تشكل فى حركتها فضاء الكتابة الشعرية عند حداد هى (التمثيلى / الايحائى) فحداد يركز كثيرا فى استعاراته على المحور التمثيلى فيها بحيث يخلق من خلالها فاعلية نفسية تتوازى مع الفاعلية الدلالية من جهة ، ويدعم بها مجال التصور القصصى فى خيال المتلقى - بوصفه مجالا غير ملموس بعناية على مستوى السياق - من جهة ثانية ٠

لو رميت فى الجو قشرة موز
راح تلاقى عيونى تتزحلق
ثم تتزحلق معاها الودان
صوتت عصفورة الأراجوز
والقمر فى الكشك متطلق
والحصان راكب على السقالة

(الفرجة)

و (الصورة الشعرية) عند حداد صورة مقتنصة بذكاء تتراوح فى حراكيتها بين قطبين متمايزين : قطب (التشبيه) الناعم المرهف الذى يحمل عبقا رومانتيكيا فريدا :

ابكى كما تبكى جذور النبات
وقد أحست موت أوراقها
كما أحست بالمصافير

(الحمل)

وقطب (الاستعارة) الذى - عادة - ما يمثل عند حداد بؤرة انفجارية لا (مفارقة) ، تلك المفارقة التى تصنع حالة شعورية تغرى بنقيضين معا كالضحك والبكاء مثلا ٠

دبابـة ماشـية فى حـز طويل
لفت على دماغـك دايـر
عشرة آلاف جرحى وقتيـل
بيشربوا معـانا سـجاير
والموت على الحجـر الجبلى
فى الغـارة بيـدارى كسوفه
ويكش فى القمر الكـامل
ويبكى لو حـد يشوفـه

(تستغرب من ايه)

وبين التمثيل والايحـاء تتخلق الدلالة كاملة شيئا فشيئا ، دلالة عالم طفولى يمتزج فيه الحلم ، والحزن ، والأمل ، ويطرحه أمامنـا فى بـراءة وصـدق طفل مجرب يعلن رفضه للعبة (الاغتصاب) ، ويرمى كالحـاوى فى الهواء بكراته الثلاث أو الأربع (الصوت ـ الصورة ـ الحكى ـ التراكيب) فيجمعها ويفرقها فى خبث نادر ساعيا ـ من خلال الخطاب الموسوم مسبقا بموقف أيديولوجى صريح ـ الى تثوير الواقع الحزين ، واستنفار عناصره المضيئة الخافية ، وتوجيه مسارها نحو أفق بعينه .

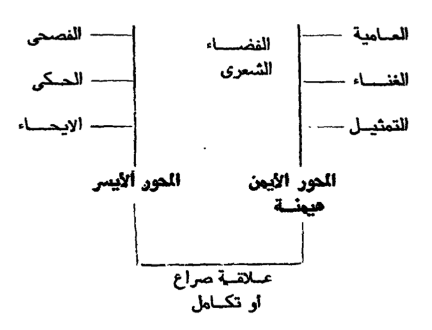
وما يفجر الدلالات الوظيفية الفعالة على هذا السطح المشدود بين طرف التمثيل والايحـاء هى طبيعة (الصورة الاستعارية) و (المجـاز) فى شعر فؤاد حداد ، فالاستعارة عند حداد (استعارة ديناميكية) « تتميز بحركـة تجعلها متحولة متوالدة بحيث تفضى الصورة الى سلسلة أخرى من الصور ، ونتيجة للتكـامل والاضـفاء النفعـالى المتبادل ، ترتفع درجة حرارة التعبير الشعورية ، ويتوهج التأثير العـاطفى ، ويتمثل هـذا النزوع الحميـم للتعبير عن شعور يـريد أن يفرض المشـاركة فيه على المتلقـى لضـمان استجابته الكاملة »(٤)

ويؤكـد حداد (الوظيفـة الخطـابية الانفعالية) للغـة من خـلال استعمال (ضمير المخـاطب) وحرف النـداء (يا ..) بصـورة ملحـة ومتكررة ممـا يضفى على القول الشعرى ملمحه الغنـائى السائد من ناحية ، ويشى بقصد الشاعر الخفى الى النفـاذ ، والتواصل المباشر بسامعيه من ناحيـة ثانيـة .

ومن الجلى حينئـذ أن الاعتبـارين الشـعريين (الأسـلوبى) و (الأيديولوجى) يتضافران ويتلبسان أحدهما بالآخر دوما ، وفى تصاعد مستمر .

ومن الجلى أيضـا بعـد رصد ثالوث (الثنائيات) الجوهرية التى تمثـل فضـاء الكتـابة الشعرية عنـد حداد ، والسعى الى شرحها وتفسيرها

ان نلاحظ طغيـان المحور الأيمن من هـذه الثنائيات واستقطابه للمحـور الايسر منهـا ، وكأن محورا منهمـا يتم اسقاطه على الاخر فينشأ نوع من الصراع أو التكـامل لا ينفي ـ وان حقق قـدرا كبيرا من فاعلية الوظيفة وانتـاج الدلالة ـ هيمنة بعض القيم على بعضها الآخر ٠



ومن اليسير أن نكتشف لفيفـا من ثنـائيات المعـانى والدلالات بعد ذلك فى النص الشعرى ، ولكن أبرز هذه الثنائيات التى تتـراوح بينهـا سياقات التعبير الغنـائى فى خطهـا الأفقى هى :

الحلم (بمعناه التـاريخى)	:	العيـــان
الحـــزن	:	الفـــرح
الأمل أو الرجـاء	:	الخوف أو اليأس

وتتبادل هذه الثنائيات علاقات (الغياب والحضور) بينهـا وبين بعض ، بحيث تنشأ مساحة أخرى من التوتر فى تيـار القصيدة الباطن ، فلا يطفو على السطح الا بين حين وآخـر ٠ ويتخذ الطرف الايمن من هـذه الثنائيات بوصفها ثنائيات جوهرية ابعـادا مختلفة ، فيتخذ (الحلم) بعـدا تراثيـا اسلاميا وتاريخيا ، ويتخذ (الحزن) بعـدا رومانسـيا وصوفيا شفافا ، ويتخذ (الأمل) بعدا أيديولوجيا متضمنـا أو صريحا ٠

ولكن طغيـان هذا الطرف أيضا وسيادته على الطرف الآخر (العيان ـ الفرح ـ اليأس) يشى من خـلال التفاعل العضوى للبناء صورة وايقاعـا وتركيبا بمـا يشبه عملية (تثوير) و (شحذ) و (توجيـه) لهـذه

الدلالات فى سياقاتها المتعـددة ، فالنص الشعرى يحمل نوعا من (انتظـار البشارة الصعبة) فى ثناياه ، تلك البشارة التى يرمص بها (الحمل) المرهق الثقيل الذى يقتفى فى الزمان والمكان آثاره الموجعة ، ويحاول بكـل وسيلة من الوسائل أن يعثر على شكله المؤثر المنشود ·

شيلينى يا دنيـا قبل النور وحطينى
بالراحـة بالقـوة فى الريح الفلسطينى
خلّينى قبل الصباح أعرف صلاح دينى

(شريان فلسطينى)

و : ـ

يوم فى التـاريخ أكبر من الحرية
أكبر من الحرية والبترول
الدم والبترول
الساعة والزلزال
فى كل شبر هــلال
بس نمشى
والأرض بالنبض اللى قال بور سعيد
تعرف تقـول وتعيـد
والأمل وجدوره مليون شهيد
ما يتقلعشى
ويا صـبر ليـل
الفجر فى الفجـر يدن

(الأمل)

واذا كانت الشخصية الابداعية ـ كما يقول « ميخائيـل خرايكتجو » ظاهرة تاريخية ، وان « كثيرا ما أحـدث تطور الحياة الاجتماعية حـافزا جماليـا قويـا ، وأيقظ حاجات أيديولوجية ، جمالية وروحية ، تستحث الفنـان وهذا ما يحـدث عادة فى نقـاط التحول التاريخية ، فى عهـود النهضـات الاجتماعية · وما يحدث فى بعض الأحيـان أيضا خلال المراحل الحرجة من حيـاة مجتمع ما » (٥)

فان فؤاد حداد بهـذا الاعتبار ـ تاريخيا وجماليا ـ واحد من عـدة ظواهر تاريخية فى حياتنا الثقافية المعـاصرة · ونحن لا نستطيع أن نقرأ فؤاد حداد الآن دون أن نذكر قول « جوته » فى محادثاته مع «يوهان ايكرمان» « عندما يصف الشاعر احساساته الشخصية الضافية ، فانه لا يقـدر أن

يكون شاعرا بمستوى ما يقال عنه • ولكن عندما يكون قد اشتمل العالم وتعلم أن يعطيه تعبيراً ، حينئذ يصبح شاعرا »(٦)

ولقد كان حداد شاعرا ـ على نفس المستوى الذى حدده جوته لشخصية الشاعر الحق ـ فقد اشتمل العالم وتعلم أن يعطيه تعبيرا ، ولم يطب قلبه لشى أكثر من كونه قد حلم بما يعلم ، وعمل بما يقول •

هوامش الدراسة .

(١) تمام حسان ، التراث اللغوى العربى (نظرة نقدية) ، مجلة فصول العدد الأول أكتوبر ١٩٨٠ (مشكلات التراث) ص ٩٠ .

(٢) انظر ميشال زكريا ، الالسنيه علم اللغة الحديث ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٣ ص ١٢٠ — ١٢٣ .

(٣) Thom on, George : Marxism And Poetry, Luwrence & wishtt LTD, London, 1945, pp. 22/23.

(٤) صلاح فضل ، علم الاسلوب ، (التحليل الوظيفى للمجاز) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ص ٢٢٦

(٥) ميخائيل خرابجنكو ، الادب وقضايا العصر ، (شخصية الكاتب الابداعية) ، ت. عادل العامل ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، ص ٨١ (مجموعة مقالات نقدية لعدد من النقاد السوفييت) .

(٦) نفسه ، ص ٨١ .

أغنية إلى فؤاد حداد

عمر نجم



النخل ما بيعرفش ينوح
النخل دايما بيلالى
م القلب زغروته تدوى
لو كان بيرجع اللى يروح
النخل كان ساب العالى
مش البلح ابنه البكرى ؟ !

* *

والشعر نخيل
ماده جذوره
من قبل ما تعشق وتميل
من قبل ما يرعش قلبك
من قبل ما تقول المواويل
وكلمة جمره يا عم فؤاد
وصبيه من حور الجنة
تتقل عليك حبه .. وساعات
يضمها ف قلبه وريدك
الكلمة تحبل م النبضات
ويتولد منها وليدك
الامى ف ملامحه وطنا
المادنه اللى صوتها أنين
حارتنا والنيل والحنة
بيروت بتنده على حطين
وقلب امى اللى تمنى
يعود لنا قلب فلسطين
وف ضله يتشاقو عيالنا

حطين بننده على بيروت
المستحيل له شكل الموت
الصوت صدى مقدرش يموت
والفجر مزروع ف قلوبنا
ف حشانا صرينه ف مناديل
على الطريق اللى فتنــا
وعزمنا مش عادته يميل
جميل ·· ومدشوت ف الجرانين
زمار وسقاله وبنــا
يا بو الفؤاد عيل وبرىء
ع الريق ·····
بتنسى تنهيدك
من جرحه تغزل ف نشيدك
ومنه تنسج موالنا

* *

طرح البلح سباط سباط
م النوبه ولغاية دمياط
قطر الصعيد وفرشته بساط
من قبلى خدنى ورسانى
على بحرى ·· مش هو المرسى
طب اعمل ايه يا عم فؤاد ؟
تذكرتى مقطوعة ليانا !!
الناس سفن تايهه بحورها
من السما هجه طيورها
وكل ما انوى اهجرها
تجرى جذورها تكتفنى
جذورها ممدوده لقلبك
وقيودها نسمة مفهافه
بنقول ونفعل ما نقــوله
موالنا عربى ارغوله
السجن عرضه كما طوله
زنازينه جامعة متقفلشى
رجلينا لو فيها كلابشات
وايدينا مهما تكون عذابات

قلوبنا تتبدل جناحات
دراعات نشبكها ونمشى
ثابتين ورقبتنا زرافه
الاسم قلبى لكين طاقة
مشتاق والعتمة مشتاقة
تقتل ليلها رغم انينها
جوه سنينها شايفة جنينها
واكيد حلمى جاى من الى
مولود على سكة مفروشة
بالف عروسة
ويمام اشكال
قمـــرى وحمام
جوه جنينه ولاف الاحلام
حرساهم ومداريه عليهم
مليون شجرة جوافه

* *

والشعرا اللى ماتوا كتير
وكتير اللى عايشين مش عايشين
الشعر ف جريده نسيهم
أما اللى زيك يا ابا فؤاد
اللى ما رقصوا ولا خانوا
الشعر ف للننى حاميهم
بيقتلوا ذل الشهوات
ويوفوا للشعر نذوره
خالدين وايه يعنى الاجساد
خالدين وابدا مش أموات
بيطلعوا فوق السموات
ويحنوا تانى لجذوره

* *

الوقوف على الأعتاب بأدب
وسؤالات إلـى فـــؤاد حـداد

يحيى شرباش

الريشــة مهزوزه على الأرغول
سامحنى قبل ما اقــول
طعم الألم فى الحلق ·· دابحنى
وانا عارف انك راح تسامحنى
عودتنا ·· نبقى احنا ·· وانت ·· اخوات
ياأهل الأمانة ·· دااحنا أحبابك
عشمتنا ·· ميلنـــا على بابك
تدبحنـــا بغيابك ؟!
أنا عارف انك راح تسامحنى
خد الكـــلام منى ·· بمحبة ·· وهات

***

هاسأل سؤال ·· جاوب عن السؤالات
هاتغيب كتير ؟ ·· واللا أنت هتعاود ؟
واللا انت واخـد على خاطرك من الشعرا ؟
الشعر دايما سكته وعره
يا عمنـــا ·· يابو الضمير الحى
طب ما انت عايش فى انتظـار الجـاى
وأكيـد ·· يكون أجمل من اللى فات

***

هاتغيب كتير ؟ · واللا انت هتعاود
ما تفوت عنـادك مرة ·· وتهاود !

* * *

باسـال سؤال ·· جاوب عن السؤالات
ليه تنسحب فى الوقت ده بالذات ؟
مع ان ساعة الصفر قـد حانت
والخطـوة تولد خطوه ·· واهى هانت
ليه تنسحب فى الوقت ده بالذات ؟
مع ان قلبى دعانى لزيارتك
حيرتنى وأناجيل ـ وحيرتك
ليه تنسحب فى الوقت ده بالذات ؟
مع ان سـوق الشعر مليـانه
والشعرا ملو القهوه ·· والحـانه
جيلى نطق ·· واتميزت أصـوات
مادين ايدينـا ·· بنشتهى ايدينك
وأخـدنا عهـد الشعر ·· على دينك
وبدأنا نتعرف على المقامات
ليه تنسحب فى الوقت ده بالذات ؟

* * *

هاسال سؤال ·· جاوب عن السؤالات
سؤال تقيـل ·· وحبك
علمتنى أفتـح بيبان الشك
واسال عن المعنى ·· والاقى ردود
وابحث فى بطن الشعر ·· والشاعر
واكتب عن الحلم اللى ماله حدود
« أنا قلت شعر ·· اذن أنا موجود »
الشـعر ؟ واللا العك ؟ !
الشعر ؟ واللا الحك فى دماغنـا ؟
والمعنى ؟ ·· واللا الهنك ·· والتعديد ؟
مفروض علينـا كلام مالوش معنى
وكل يوم نصبح بهم جـديد

ياللى انت فارس فى الوغى ·· وشديد
زعق النفير ·· واحتجنا نسمع صوت
الشعر ؟ ·· واللا الموت ؟!
أنا مش هاصدق لو قالو لى مات
ليه تنسحب فى الوقت ده بالذات ؟

* * *

يا أهل التعــازى ·· قيموا عينكو لفوق
ياللى ذرفتوا الدمع ف فراقه
مات الفتى م القهر ·· مات مخنوق
لم حوشتو عنـــه الغــدر ·· يا رفاقه
لم شوفتو كيف الحرف كان مشنوق
كان للأسف ـ يهديكوا أشواقه

* * *

عاش ·· وانتهى ·· بيشتهى الصاحب
مين فيكوا يتصاحب ؟ !
اللى كتب كلمته ·· وقاسها ع البرواز
واللا : للى باع ذمته ·· ع المكتب الهزاز !!
واللا اللى خان صحبته ··
وركع عشان لقمته ··
واتغيرت هيئته ··
وحمل لقب أستاذ ؟ !!
مين فيكوا يتصاحب ؟
اللى انجذب « للفرنجه » والجاز ؟
واللا اللى حب المشيخه ·· والجــاز ؟!
أشعار بتزعق ·· بس بيتكوا قزاز
عاش وسطكم زى الضمير ·· صاحى
ياميتين بالحيــا ·· الحى مات ·· شوفوا
واللى ما زال منكم بيحتمى بخـوفه
م اليوم ينام فى العسل ·· ويدق بدفوفه
« الخضر » طلع السما ·· يا موسى ·· يافرعون
واللى ما زال فى العمى ·· لازما يشيل عكــاز !
هاسال سؤال ·· جاوب عن السؤالات

أهل الأمانة ·· والندى ·· والشوق ··
عايشين هنـا ؟ ·· واللا لقيتهم فوق ·· ؟
واللا مجـرد فكره ·· كات قالقاك !
عاوز أشوفهم ·· ربما ألقاك !
ودول بشر زينـا ·· ؟ واللا ملايكه هناك ؟
ما تقوللى : أبقى ·· ؟ واللا أكون وياك ؟ !!
ودا موت صحيح ؟ ·· واللا امتحـان للشوق
واللا دى اغمـاءه ·· وتبقى تفـوق !!
وترد على واحد من السؤالات
أنا مش هاصدق لو قالو لى مات
لكنى هاسأل أول السؤالات :
ليه تنسحب فى الوقت ده بالذات ؟
أنا مش هاصدق لو قالو لى مات
أنا مش هاصدق ·· لو يدقوا طبول
يا أهل الأمانة ·· ياللى قـد القـول
سامحنى قبل ما القول ·· وبعد ما القول
طعم الألم فى الحلق ·· دابحنى
وأنا عارف انك راح تسامحنى
يا أهل الأمانة ·· والندى ·· والشوق
كان نفسى أشوفك
كان نفسى أشوفك
وأطفى حـر الشـوق



الشاعر بالمزاج والقهر

محمد الحلو

كان بيرم التونسى ـ حجر الزاوية ـ والانتقالة الوحية التى مهـدت لفعاليات جديدة ، ساهمت فى تحديد الاطر المنهجية ، فيما عرف بعد ذلك بتيار شعر العامية المصرية ، وبالتأكيد كانت هناك ارهاصات أخرى تجلت على يـد شعراء مبدعين من امثـال محمود رمزى نظيم ، وبـديع خـيرى ، وعبد السلام شهاب الى جانب الدور المؤثر للموروث الشعبى الذى بلور طريقة مختلفة للتعبير عن البسطاء ، بلغتهم البسيطة ومنذ جاهـد بـيرم التونسى فى تأصيل نموذج ادبى رفيع لفن الزجل ، يعبر ، عن واقع المجتمع فى ظل مقاومة الاحتلال ، وقوى التخلف ، تجـددت على يـديه واكتملت الملامح النهائية لفن الزجل ، الذى استنفذ ـ باستهلاك القيمة الشكليـة أى تجديد يمكن ان يحدث فى نفس الاطار أو القالب الفنى ، الذى لم يكن يتجاوز فى التعامل به ، حدود الصورة الشعرية المغلقة على نفسها والتفاصيل الصغيرة ، تلك التى لم تكن تستوعب حركة الشعر بمعناه الحقيقى .

ولم يكن هناك من بديل آخر ـ امام حركة التعبير بالعامية المصرية ، سوى ان تبتكر حلولا ، تستند الى حركات التجديد التى تبناها شعراء الفصحى من تحطيم لعمود الشعر التقليدى ، ونبذ وحدة البحر ، والاعتماد على التفعيلة كمقوم اساسى فى بناء موسيقى القصيدة ، مما اتاح حريـة واسعة للشاعر فى التعبير ، وشكل الممارسة الشعرية ، وفى محاولات الانفلات من الشكل التقليدى فى طرائق الكتابة بالعامية المصرية ، انفجر صوت مصرى صارخ مؤصلا لظهور القصيدة الجديدة ، بمعناها الحقيقى ، ذلك الذى يبتعد عن المفهوم السطحى لمعنى القصيدة ، نافذا الى الجوهر الذى ينتمى الى لغة التعبير الجماعى فى بساطة وعمق وفنية ، وكانت التمارين الأولى ، قصائد عالية الجودة ساهمت فى تشكيل الملامح الأولى لمدرسة شعر العامية المصرية .

الرأسمالى بيملك الآلة
اغلال على أستغلال على بطالة
يجعل حياتك يا فقير علة
ويموتك ويبيع لك الأكفان

واخذ صوت فؤاد حداد ، الذى استمر منذ ديوانه الأول « بقوة الفلاحين وقوة العمال » امتدادات واسعة نحو اشكال التحديث ، ظهر ذلك فى تلاحقات كيفية ، مهدت بطرائق جديدة فى التعبير ، اخذت تتخلى شيئا فشيئا عن الموسيقية الزاعقة الى توليفات ايقاعية ، تعتمد على « ريتم » خاص ، يحقق الوحدة الشعرية عبر حلقات منسجمة من توائم العناصر الفعالة وانسجامها فى لغة وتركيب السياق العامى ، حتى انه ليصل فى النهاية ، كما فى ديوانه « النفس باللاسلكى » الى تحطيم جميع قواعد الأوزان المعروفة ، ليخلق نسقا خاصا ، يستمده من احتياجات القصيدة الشعرية نفسها ، فصار النفس الشعرى عنده محددا بطريقة الأداء وتداعيات القول .. ففى قصيدة الهرولة يقول .

انا اخوك يا واضع النهج

انا اخوك يا كاسر الوزن

فمن قصيدة المرؤة باب للصحبة الاهلية « ديوان المظالم » يقول :

أمتى اخترت لنفسى اسم عبد القادر
صبرا وشاتيلا عيونى ما استولت
الا على الساقط من الزينة
اختار لنفسى الايدين الطيبة القاتلة
عساكر الاعداء فى كل مدينة
الوحل اخرس لا يكون ابدا
من صرخة تانيـة
من شرخ تانى
من عيون تانيين
عيون قزاز ولا بنى آدمين
الوحـــــل عيط

*** * ***

وعند فؤاد حداد ، لا ينفصل الشعر ابدا عن توترات الواقع فهو يعكس برهافة فنية عالية ، كل التراكمات من خلال حس تاريخى لا يخطىء فى هجاء الانتماء ، ولا يتلعثم فى حضور الواقع المؤلم .

وتشوف عيونى فى الليالى الرايقة

كل الى باتوا كلهم مظاليم
كل التاريخ مكتوب بحبر أليم
وعشان نقول امثال ونضربها
لابد من مقتول يجربها
يا حسرة العجبة فى ايد اليتيم

*   *   *

وعبر اكثر من عشرين ديوانا ، لم يطبع منها سوى خمسة دواوين يقدم فؤاد حداد ملامح وتضاريس الخريطة الشعبية لوجه مصر الاصيل ، من خلال فهم شعرى عميق الدلالة ، بالغ الاعجاز ، فهو يلتقط الوقـائع الصغيرة ليصيغ عالمـا شعريا كاملا شديد البساطة والتميز .

كل الكنب مش سعيد ولو انه عامل نفسه
كل الأمم مسموح لها تمشى وتسرح ، تفرح
وتجرح فى حبال صوتى
اربيسك شباكى ـ نجف موتى

*   *   *

وفى دواوين أخـرى كثيرة يستوعبنـا الصـوت الذى يتكلم باسم المجموع ، ذلك المجموع الذى يتداخل فى أنسجة الذات ، فصار أو كاد يصير الصوت نفسه النفس باللاسلكى فمن قصيدة « طقطوقة » .

الحق جنينك يا جناينى
الكدب داير برصاصة
على الطيور الشرقانة
بتخنقى من حراسة
وبتلتفت مش شايفانا
بتزق سلم مش طالع
وقلع راخر مش قالع
وبتبعد الشط الوالع
الحق جنينك يا جناينى

وهو يرى دائما فى الاشياء عمقها الواعى ، فيسبح فى القرار ، ويجعل من المـألوف شيئا جديدا ، وكأننا نكتشفه للوهلة الأولى .

فمن قصيدة عشنا وشفنا ديوان النفس باللاسلكى
دق اللاسلكى بالاهوان
الناس دى فاكره الحب هوان

يا أخضر بقيت كل الألوان
الا الأخضر ٠
دق اللاسلكي عشر سنوات
يا أخضر بقيت كل الواوات
الا الأخضر
دق اللاسلكي على عنوان
داخل مفقود ٠
خارج مولود
الناس دى فاكره الحب يموت
يا أخضر ما يسرح في الملكوت
الا الأخضر

فقد أكسب فؤاد حداد طريقة التعبير التقليدية مزاجا فريدا حيث صار الشعر جزءا مكملا للفكرة ، بل هو الفكرة نفسها ، ولم يكن الشعر عنده أبدا مجرد شعارات ثورية منظومة بل طريقة لاكتشاف الواقع المتغير والكشف عن العلاقات الفاعلة فيه وفتح افاق جديدة ٠

ففى قصيدة بدل الحق ٠

وباقول الحـــرية
يا شمس الضهرية
نفسى في ضربة شمس
فوق راسى ونافوخى
ضربة شمس بروجى
ضربة شمس برنجى
فى العصر التمرينجى
ما خلصتش تجارب
ولا خلص تدريب
الحرية الفالحة
في صناعة التعليب
افتح بقك قــل
حرية للكل
للعبـــد وللحـــر
للحى وللميت
وفى طنطا حتبيت

او تنطخ فى طوخ
حرية ملكية
فى اليوم المفتوح

*

وفى ديوان « التسالى بالمزاج والقهر » تشكيل جمالى من نوع آخر تلعب فيه المزاوجة والتراوح اللفظى بين الكلمات دورا رئيسيا ، حيث يبلغ التكنيك درجة عالية ، ولا تتوه الخيوط المكونة لبناء الصورة ـ تلك التى يعتمد عليها كثيرا فى بناء قصيدته ـ فتتجلى بعض خصائص تراكيب استخدمها الشاعر من قبل ، لكنها تبدو هنا أكثر ثراء وفاعلية فى البناء المعمارى للقصيدة ففى شرح التسالى .

انا والد الشعرا فؤاد حداد
أيوه انا الوالد وياما ولاد
قبلسه ربيتهم بكل وداد
بعدسة تلميذ أولى واعداد
تســـــــــالى
انك يا دنيا وامتى حتصادفيه
موالى بحر وكلهم صاد فيه
والنقل زى اللؤل فى صحفيه
تســـــــــالى
طلبونى قالوا تقدم البينسون
بصيت لهم مش قصدى ماذأ رأيت
عيون ستاير بئس ما يرثون
معلهش قطرت الندى وسقيت
رقرقت اشواق الخليج وبقيت
اسرق لهم من قلبى ومن السجن
ومن الحديد أعمل شجر وغصون
تســـــــــالى

*

وتمتد منطقة التداعى المنظم ، فيبثق الشعر متحررا من أية ضغوط ، رغم حدة الشكل الظاهرة ، فيتقدم لنا فى رائعة من روائعه « موال الشيخ سعيد » تناغمات تنم عن حدس صاف يصل الى المرتبة الشعرية الأولى . حيث تظهر البساطة كقيمة ذاتية ، ويبلغ عمق التأثير الشعرى مداه ، مع براعة لا يمكن اغفالها فى طريقة النظم الشعرى ، لا تقلل من كفاءة الأداء وروعة الشكل رغم استخدامه المألوف « الموال » .

كان ياما كان شيخ سعيد اسمر عيونه وســاع
فى قعدته مرحبا والخطوة جـد وساع
تعطف عليه الجنينه كل ساعة وساع
وتدور عليه الموالد
قلنا القوافى كثيرة قالوا طب هاتوا
طلع لهم شيخ سعيد فى أولى طبعاته
والجمهورية بتطلع ويا طلعاته
شاور بكمه وجاب لك شارع الصاغه
وبعتره فى ميدان المـادنة والساعة
قال كل من يسمعونى يفهمونى كمان
عاشور بلادى بعبلها وبهبلها كمان
فى العين وفى الحلم واللى فى بالها أحلى كمان
قمر الصحارى بيعرج زى صباره
معلقة خردوات وحزق وتين شوكى
كأنه بوابة المتولى سمساره
ضربوها فضه وعاج وفيروز على ذوقى
يا شيخ سعيد ليه رجعت لأول الحارة
من آخر الحاره قال من لهفتى وشوقى
جيت اللى سحرتهم سكنتهم فوقى
يربوا فوق السطوح زغاريد وتوليفه
ويشتروا حمامات بالورد والليفه
قمر الصحارى كأنه جنيه بتعريفه
باعرف تمن كل شىء مادمت انا المغلوب
وشى الجميل انجلد مستنظرينه يتوب
على الشعاع والحصى والدم لمـا يحوب
صوتى اللى يفرح بلد يصبح صفيح سرساع
وكأنه سر وذاع
وكأنه سر وضاع
وكأنه سر بتاع
واحد بتاع مواويل
لا كان سعيد ولا كان اسمر عيونه وساع

*

انه شاعر امه ، عظيم ، عظمة للشعر ، ظل مخلصا ، ومجددا وأبا لحركة شعر العامية المصرية ، لاكثر من ربع قرن من الزمان .

شعــــر



عمرو حسنى

ماشى فى صــحرا واسعه زى الظنون
لابس كوفيــه ومبتسم ومهيب
والريح فى شعرك مهر أسمر حرون
والدنيــا صفرا بلون زهور اللمون
والجو باهت زى وقت مغيب
طاير على الرملة كأنك ولى
هايم ومتعشم يلاقى ضريح
طاير كأنك حلم كان مسجون
وأنا كنت ماشى وراك بازق الريح
خايف من الهجانه والألغــام
رجليــا تغــرز فى الرمال الناعمه
أقع وأنادى عليك بعزم الصوت
لكن انت ماشى ... شعاع مابيحودش
أنهج وأنادى عليك ومابترجعش
طاير كأنك حلم كان مستحيل
قلبى يقع منى ويغرز فى الرمال ويميل
كأنه قله قديمه واقفه دليل
قله قديمه بيغلى فيها العطش
هاجر ، وسابها النيل وفات مجراه

شـعـــر

معـانا الـوطـــن

في روح الجد فؤاد حداد

محمد دسوقي

وخـدوك بحـور بتحف من حيفـــا
تسرح بحبـة وطن
تغرق بحملك ٠٠ تركبه الجيفـه
وانت تعب الملح م النطـــرا
وأنت ف عبـك ترتوى الزغاليـل
حور البيوت بتموت وع القمـرا
تعشق شطوط بتتوه المنـــاديل
وقلنـــا توه ع اللالىء

واللى قالقنـــا

والعـوم على الراجحـة

مجرى العيـون ارتجف واصل « حـدود الموت »

ع الفـاتحة ٠٠ الفـاتحة

والفـاتحة الفتحـه

سلم فؤادك ٠٠ دم نادى بصـوت

سكينة الذبحـه

* * *

ســلامين عينيك أو فـداك
يا « حتة من كبــدى »
كـل البـــلاد ذاكــرالك
م الغيبــه يا ولــدى
هيــه العـذارى البــايرة تعرف مين
ولا أنت فاكر بنــاتك كات بتحمى مين
تفــرد رقــابك سابقة ليه بسنين ··
زمان غــارب ··
سرحت عذارى الفجــر شق الليل ··
شرفك كهـــارب ··
والأب نيم بنــاته من بنـات الحوارى ··
ف سرير بنــات الليل
ف الناس تلخبط وشوش الليل معــاك يا نيل
ف ريالة الكتكوتة تتمسح

بســـلايه

بحــــدايه

ببلبل مات

طفش الكنــارى يلطم الصبحية

وعينيه بتفرش دم ف الكيت كات ·

* * *

راحـــل لوحـدك مش لبيت مفتــوح
نزفك ف قلبــك يا فؤاد مجــروح
عرق البــدن ينهج من السلم
بير السلالم شهق ناشع لآخــر دور
سطح الغســـيل غرقــان
ســـيل عــلا لابواب
ع العتبــه ترعش شفايفك بالعتــلب
تتفــرول طيــارات
وعيــونه الحلوة نامت

على شط الحمامات ·

* * *

راحـــلْ معـــاك الوطن
اطـــلاله ســـوق الصـــدا
حاضـــن مداســـك .. شقف قلبـك ندى
سكران بمين ان بدا
عايش حـاجات بتعيش
وعياط من الدراويش :
سور الوطن ف عينيـك
ورا حوستى ف الصـورة
ما كانتش لك صورة
ويحللوبهـــا عليـك
ويسرحــــوا النســـوان
تنـده حوارى الحى والميت
وع الشـــخاليل :
ـ احنـا معـانا الوطن
ـ احنـا معـانا الوطن
للترمايات تشترى
أصغر عيـال تنتش ف طوب بيتهـا
والجبـــانات تختلس
ف حروف شواهدها

الرأســـمالى
المطرقـــــة ناحت على الســـندان
وانفتتت كتـل الحـديد قضـبان
الراســـمالى بيملك الآلـه
أغـلال على استغلال على بطـــاله
يجعـل حيـاتك يا فقـير عاله
ويموتك ويبيع لك الأكفـــان
ف . ح

العروبة فى شعر فؤاد حداد

د . مدحت الجيار

* الأرض بتتكلم عربى .
* ولا فى قلبى ولا عنيه الا فلســطين .
* الفاس اللى فى يد جمــــال .

تحرس قبر صــلاح الدين .

* انا والــد الشعراء فــواد حــداد

ايــوه انــا الــوالد وياما ولاد
قبلسه ربيتهم بكل وداد
بعدسة تلميذ أولى واعداد
تســـــالى

فــؤاد حــداد

— ١ —

استطاع الشاعر فؤاد حــداد أن يتمثل العروبة على مستويين : المستوى التقنى ، والمستوى الفكرى . ولذلك تجاوبت التقنيات الفنيــة مع الموقف الفكرى المنحــاز للعروبة فى كل اشكالها ، وتطوراتها .

ولقد تحول فؤاد حــداد فى شعره الى ذلك الراوى الشعبى : المتمثل لتاريخ العرب ، ليقص عليهم تاريخهم وفنهم ، فتحولت دواوينه الى ســجل حافل للتاريخ العــــربى ؛ ولتــاريخ مصر فى انتصاراتها وتحدياتها بخاصة .

لذلك نراه عند معالجة موضوع يمس الموقف العربى لابد أن يذكر فيه بعروبة مصر وعروبة بقية الأقطار لأنه منذ البداية ، يعتبر نفســه شاعر العرب :

ـــ ويا عُرب انا شاعركم
يا عيونى لحم فى محاجركم
وياليلى ساهركم .

(بقوة العمال ص ١١٥)

ومن هنا تكون قضية الوحدة العربية ، أو أمل أن تقــوم وحــدة عربية ، قضية أساسية وجوهرية فى شعره وعلى لسان فؤاد حداد ، ترتبط أصوله الشامية بحيــاته المصرية تدعيما لهذا الموقف العضوى ، الذى كان الشاعر فيه تجسيدا لهذا الأمل القــائم حتى الآن : يقول :

ـــ قبلت من مصر الأعتاب

واشربت من مصر اللهجــة

انا اللى شام تجرى فى عرقى

غرامى بالوحــدة وعشــقى

كما انتفاض شرفى وعتقى . **(بقوة العمال ص ١١٦)**

ويغلف هــذه القضية العربية بغــلاف انسانى دائما ، فعين على حرية وطنه ووحدته ، وعين أخرى على حــركات التحــرر فى بقيــة العــالم .

ويمتد هذا الموقف الانسانى ليشمل المقهورين فى اى مكان ، وذلك سعيا من الشاعر لأن يشــارك بابداعه فى تحرر الانسان فى اى مكان . وهو يؤصل هذا الموقف الانسانى ، تأصيلا تاريخيا يعود به الى سبق الحضـــارة المصرية للعالم ، مما يجعل موقفه تاريخيا ومتســـقا مع انتماءاته المصرية العربية ، يقــول :

ـــ شب التــاريخ على بيبانا

ورضعت الدنيــــا لبنــا
والسد يبنيه البنــا

نابع من الأرض ونابعين **(بقوة العمال ص ١٠٥)**

ويتحول هذا الموقف الانسانى من قضايا العالم ، ومن ربط المصرية بهذه الانسانية التاريخية ، الى انصهار كل التواجــدات الاقليمية ، المصرية وغير المصرية الى العربية ، فى حين يرصد عدونا الموت والشر لكل من يسـعى الى الحــرية :

ـــ عدونا ما انعطفشى للبشر والناس

وقالش لكبيره يابا وعظم الاحســاس

ولا ضرب فى أراضى التور هرم واساس

ولا زرع ست آلاف وحضن وغل القمح ،

ولا تبنى ولا هز الهــــلال السمح ،

شهد التاريخ أن اعداء الوطن قتلوا

الأنبيــاء واليتامى ، والعرب عدلوا

ــ ولا حد قبل العرب ــ بين كافة الأجناس .

(المسحراتى ص ١٧)

ونجد الموقف الفكرى المنحــار للعروبة ، ينحــاز الى لغتهــا ، لذلك نجد فؤاد حــداد يصف نفسه دائمــا بأنه شــاعر العرب ، وبأنه الفصيح ، وانه والد الشــعراء ، وهــو أيضا شــاعر مصر لأنهــا قلب العرب ، وهو فى هذا يأخذ موقفــا عربيا من العــامية ، وهـــو بذلك يثبت أن هنــاك عامية فصحى ، فهو يحــاول دائما أن تقترب عاميته من الفصحى .

ويأخذ من الفصحى ما يعضد به العــامية لتقترب كلتــاهما من الأخرى ، تحقيقا لموقفه الفكرى عن وحــدة الشعب العربى فى كــل اقطاره .

ولذلك يوجد بين المصرية ، والعربية . والاسلامية ، عند استخدامه لكلمة عربى ، أو حين يصف موقفا أو شخصية بالعربية ، لأنه من المنطلق نفســه ، يؤمن بوحــدة تاريخ هذه المنطقة ، وبتداخل مراحلها التاريخية المتتــــابعة لذلك يصف حديثه دائمــا بأنه لســان عربى بين (وليس عامية) : يقــول :

ــ النصر فينا ومنا يا عبــاد الله

احنا عرب والنبى عربى وضامنا

ماينكسرشى يمينا يا عباد الله (المسحراتى ص ٥)

لذلك نسمعه يفتخر :

ــ نزل على وقال لى ياضنا اكتب

ولا حد اغنى من المــالك لسان عربى .

(المسحراتى ص ١١)

ويؤكد حديثه بأن معجزة العرب نزلت بلســـانهم ، وبخيلهم فتحوا بقيـــة الدول :

ـ انشــد واقــول

بعد الصلاة على الرســول

انزل كتابه بلســـان عرب

وبخيل محمد الله ضرب

(المسحراتى ص ١٤)

ومن هنا كانت لغته (وتوجهاته) عربيه ، ويصـــبح لسانه فصيحا لانه لسان العرب : يقــول فؤاد حــداد :

ـ انا يا نبى عارف بيوت الحى

من « حبذا ريح الولــد

ريح الخزامى فى البــلد »

ـ النابغة وزهير وحـــاتم طى

ولمطلع القــرن الخمستاشر

لغة العـــرب فى قلبى تضوى ضى

لغة العرب هى اللى بتزود

فى كل ليلة عنــدنا القنديل

(الحضرة الزكية ص ٢٢) .

ونلاحظ انه يتداخل فى هذا السياق مع شعراء الفصحى القدامى ، حتى مطلع القرن الخامس عشر الهجرى اى يمتد بتداخله الى العصر الحاضر ، ليعلن عن جـــدله الدائم مع التراث الشعرى العـــربى كما يتجـــادل مع التراث العربى كله ، مما يجعل افتخاره السابق بالفصاحة يمتد لأخـــذ موقف عالى الصـــوت يقــول :

ـ يا ضـــجة الأرياف ماليش فى الهمس

انا الفصيح انا ترجمان الشمس

لازم اصيح حـــاكم صياحى دكر

(رقص ومغنى ص ٢١)

وكما ظلت اللغة الفصحى معشوقته ، لأنه لغة معشوقيه ، ولأنه فصيح مثلهم فسوف يعيش كلامه :

– يا اسرر ياروحى ، يا امتداد النيل

الثانية مشيت قد الفين ميل

على قافية متقدر لهــا تحميل

الفين ســنة ويفضل كلامى جميل

تسـالى

(تسالى ص ١١٧)

ونحس موقفه المصرى العربى فى كونه شاعر مصر عاصمة العرب ، وفى كون العرب شعراء فهو لذلك شاعر العرب وشاعر فصيح فى الوقت نفسه :

يقــول :

– الليــل زمان والدنيا روحها فى غمابه

على سماء المســجد الأقصى

انا عينى عن هذا الأثر ما تغيب

وقلبى عن هذا الأثر ما يغيب

انا اللى شــاعر مصــر

/ واحنا العــرب شــعراء

الانسانيــة ما لنــا إن نغيب

عن الشــفاعة والضحى والعصر .

(الحضرة الزكية ص ٢٨٧ — ٢٨٨)

– ٢ –

ويربط فؤاد حــداد — دائما — فى كل صدام وصراع بين المعركة أو المــكان أو القطر وبين العروبة ، مؤمنا بتواصل هذا الجسد الممتد من المحيــط الى الخليج فهاهى « مصر » تخوض حروبا وصراعات ضد الاستعمار وتخوض معــارك بنــاء فى الوقت نفسه ويحاول الاستعمار أن يوقف زحفها ويعطل مشاريعها وهاهم العــرب يكافحــون ضــد الاستعمار فى ديوان فؤاد حــداد . بقــوة الفلاحين وبقوة العمال :

فالقتال غنوة عربية ، وبورسعيد بنت العرب :

يقــول فؤاد حــداد :

ـ ورفعت عيني وشفت احلامي رطب ...

صبح القتال غنوة على لسان العرب . (ص ٨٤)

ـ سبع ليــالى انا اتشوقت

سبع ملاحــم بليــالى

يابورسعيد فى الحــانك

والسد طفل فى احضانك

بنت العرب ياجبين مرفــوع .

(ص ١١٤)

وعدن نشيد ورايات متحــدة وبيوتها أولاد عرب :

ـ يا عــدن

انت فى الأخبــار نشيدى الوطنى

الرايــات متحـــدة

والبيــوت اولاد عرب

(ص ٤٢)

ومصر واليمن دم واحــد ، من أجل شمس العروبة :

ـ لينا ايامنا اللى متبعزقه

ولبيت سنة قدام دفعنــا الثمن

شمس العــروبة تتبــع

والــدم ينطق شـــعر

يا كبد مصر وآه يا كبد اليمن

(ص ٢٣)

ونجد الروح نفســـها فى شعره عن صنعاء (ص ٢٦) ســـوريا (٢٧) فلسطين (٣٠) الجــزائر (٣٥) عدن (٤٠) ومع هــذه العــواصم

نسمع صوته يتحــــدث عن معـــارك مشــابهة لمعــــارك العرب فى فيتنام (٤٧) .

ولذلك حين تخــرج السفينة التى اقلت الملك فاروق لتطرده من مصر يخبرنا فؤاد حــداد بأنهـــا أقلعت بعيدا عن أى «شط» فيه عرب :

ــ كل الملوك فى ميــدان عابدين

الشمس فى دموعهم تنقــع

والمركبة اللى فى راس التين

عن كل شط عرب تقلــع .

(ص ١٠٩)

ووسط هذا الجو تصبح مشـــكلة فلسطين مشـــكلة كل العرب ، ولأن الشاعر يضع نفسه شاعرا للعرب ، فقد ملأت قلبه وعينيه فلسطين وتحولت الى ماء للعطشان وطريقا للمسير : يقـــول :

ــ ولا فى قلبى ولا عينيه

الا فلســــطين

وانا عطشان ماليش ميه

الا فلســــطين

ولا تشيل ارض رجليــه

وتنقل خطوتى الجــايه

الا فلســــطين

(ص ٣٠)

حيث تتوقف ــ عنده ــ كل حركة الى الأمام الى فلسطين .

ــ ٣ ــ

ويتحول جمال عبد الناصر الى « أبو العرب » و « كبير العــرب » وليس رئيســــا لهــم قياسا على مقــاييس العـــرب فى اختيـــار شيخهم ، ويتوازى جمـــال فى الوقت نفســـه مع صـــلاح الدين الأيوبى، لاشتراكهما فى محــاولة تحــرير القدس ، وان افلح صـــلاح الدين ، فالثانى قد جعلها هدفا : لذلك يقـــول فؤاد جـــداد :

ـ اغنى فى محبتك يا ابو العرب موال ..

يا ابو العرب وادى قلبى فى الحروف انصب

غنى بليـالى وبعيون العرب موال

(ص ٨)

لهــذا فان :

ـ الفاس اللى فى يـد جمــال

تحرس قبـر صــلاح الـدين

(ص ٢٨)

ولا عجب بعد ذلك أن يفـرد فؤاد حـداد ديوانا خاصا لاستشهاد جمال عبد النـاصر وأن يكرر الوصف نفسه :

ـ آدى المدارس ودى الشارع ودى العمـال

والفلاحين الأحبة امتك يا جمـال

داوم على الحـق يا كبير العرب داوم

(ص ٩)

ويتحد الباكون عليه بلسان عربى : يقـول :

ـ يا قلب عبد النـاصر

ياما الولاد يفرحوا /

ويحزنوا ويطرحـوا

فيك الشجن والطـرب

كل الأمـات تجـرحه

مادام لسانها عرب .

(ص ٢٤/٢٥)

ولا عجب أيضـا أن يفـرد ديوانا كاملا عن أحـداث لبنـان الأخيرة وما تحمله فيهـا الفلسطينيون بعنوان « الحمل الفلسطينى » . ومن هنا يتحـول فؤاد حـداد الى مسحراتى من نوع جديد ، «مسحراتى القدس » (التسالى ص ١٣٥) فقد الحت الأحداث العربية الأخيرة على

ذاكرة حـداد التاريخية ، فراح يرثى الشهداء ، ويذكر العرب بما آلوا اليه من تمزق وحسرة .

وهكذا ، تتواكب دواوين فؤاد حـداد مع حركة التـاريخ العربى ، وتطورات أحداثه ، حيث يبدأ بقـوة الفلاحين وبقوة العمـال ينفخ فى الشعب روح القـوة والنخوة العربية من اجـل البنـاء والتصدى للمستعمر حتى الانتصار عليه (قبل ١٩٦٧) ثم يمد العـرب والمصريين بخاصة بنماذج من الشـخصيات والأحـداث التى تمد هذا الشـعب بنماذج يحتذيها ليقـوم من جديد ، فى ديوانه « كلمـة مصر » وكذلك فعل فى « المسحراتى » ثم فى « نور الخيال وصنع الأجيال فى تاريخ القاهرة » وأفرد لكبير العـرب على حد تعبيره ديوان « استشهاد عبد النـاصر » ليبث روح الاستشهاد فى نفوس هذه الجموع والحقه بـ « الحمـل الفلسطينى » ثم الحضرة الزكية التى خصصها لبث روح العروبة مثبتـا قدرته على الالتحـام بالتاريخ الأدبى لكتاب السيرة العربية كواحد منهم فى عصر لم يعد يكتب بقلمه بل بالكمبيوتر . واخيرا نجد انتاج آخـر فى السبعينات واوائل الثمانينات فى خمس دواوين : رقص ومغنى ، لا وانت الصادق ، عيل على المعاش ، النقش باللاسلكى ، مواويل : وفيهـا نحس جانب السخرية والمرارة والقـدرة الشـعرية الفـائقة فى العامية المصرية بل فى الشعر الحديـث التى تضـع فؤاد حـداد فى مصاف أكبر شعراء العصر الذى نعيش فيه خاصة وقد « أفلـح فـؤاد حداد » فى تذويب الحـائط الزائف بين العـامية والفصـحى وفى اثبات قدرة العامية على أن تكون فصيحة وهـو موقف يتوازى — كمـا اسلفنا — مع موقفه المصرى العـربى الذى رأينـاه فى كل تجليات موقفه واتجـاهاته نحو الوحدة العربية والقضية الفلسطينية بخاصة .

واخـيرا :

اذا علمنـا أن فـؤاد حـداد « مترجم » مخلص من الفرنسـية التى يجيدها ، الى العربية التى تضوى فى قلبه ، أدركنا مغزى أن يتوجه شاعر بهذه الثقافة العربية والأجنبية الى الكتابة بالعـامية (الفصحى ان صـح تعبيرى) . انه الانحيـاز الواعى الى أصـحاب القـدرة على البنـاء والحرية الى الشعب العربى .



الشاطر حسن واكتشاف قانون الخيال الشعبى

على ابراهيم

من سحر قوة الخيال الشعبى ، الجامح فى تصوره ، للبطولة الخارقة ، لهذا البطل الشعبى الذى هو دائما ، قاهر للمستحيل ، قادر على تخطى العقبات واختراق الصعوبات الجسيمة ، عبور حواجز الطبيعة وحدود الزمان ، بشجاعته الفائقة وذكاؤه الحاد ومعرفته اللامحدودة ، صاغ فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف معا « الشاطر حسن »

فى سجن الواحات الذى احتواهما بين مئات من المناضلين المصريين .
لخمس سنوات كانت طويلة كالأبد ، وفى اللحظة التى انهيا فيها الشاعران صياغة عملهما الرائع الذى أنشده المعتقلون ومثلوه فى فرح ، فى غياهب السجن المترامى الأطراف ، وفى صحراء لا نهـــاية منظورة لرمالها القاحلة الصفراء ، كانا قـــد أكدا على التواصل والتوحد التام مع روح الملايين من الكادحين . فكان بمقدور هذه الروح بخبالها الخصب أن تســـتخرج من ظروف الحيـــاة والعمل الشديدة القســـوة كالموت بوادر أمل اخضر يشرق مع الشمس ويزهر فى الربيع ويتلون بالبهجة والاخضرار .

هذا هو سر الجمال الخفى فى الحكاية البسيطة ، الواضـــحة فى رموزها ومعانيها ودلالاتها ، لم تكن حكاية الشاطر حسن الا تواصـــلا بدون انقطاع مع هذه الروح وصل الى حد الامتزاج والتوحد والانصهار .

وبدلا من أن تباعد سنوات السجن الطويلة فى الصـــحراء بلونها الأصـــفر القابض كلون الموتى وسمائها القاتمة ، بين الســـجين وزاده الأصيل من روح الشـــعب كما أراد ذلك ســـجانوه ، فانها قادتهم الى اكتشاف قانون الحياة الروحية لهذا الشعب الذى واجه به حكامه الطغاة والغزاه ، وتجاوز ظروف القسر والقهر والســـخرة التى فرضها حثالة من الحكام والسلاطين والغزاة ، واستطاع الشـــعب بهذا القانون أن يعزل جلاديه فى خانة واحدة بعيدة بأن يجعل منهم موضـــوعا للسخرية والاستهزاء وأداة للتفكه والتندر فى حكاياته ومسامراته .

وكما كان الظلم بين والعسف واضـــح والقهر والقمع لا يحتاج الى تبرير من الحاكم الظالم جاءت الشخصيات فى الخيال الشعبى نموذجية ، فنماذج الخير والشر ، الشـــجاعة والجبن ، المروءة والخسة ، البطـــولة والهوان ، هى نماذج متقابلة فى صـــورتها النقية تعكس الواقـــع الحى بلغة جلية . وكانت صـــورة البطل الخارق ، هى الصورة التى خلقها الخيال الشعبى للتعبير عن روح المقاومة والرفض والتمرد التى فشـــل الغزاة فى اجتثاثها . وتعلقت به آمالهم ، واحتفظوا بها فى مكنون القلب وزادو عنهـــا وتغنوا بها فى لياليهم المقمرة بعـــد الغنـــاء . فكانت هى الأمل الذى لابد أن يجىء ويتخطى حواجز الزمان والمكان ويفتح لهم عالما جديدا من البهجة ونضارة الحياة . والى ان يأتى زمانه فان حكايته الحية النابضة تسبقه ـــ لتكون عونا لهم على الاستمرار والتجدد .

* * *

وعندما كتب فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف ، (الشاطر حسن) كانا قد استطاعا الولوج الى هذا السر وتحويله الى سلاح يفتك بمرامى

ســجانيه فسجنهم الذى ترامت أطرافه هو مكان لا محـدود فى المكان والامتناء فى الزمان ويشكل المكان والزمان عجزين يشغلان حيزا فى عقل ووجدان الشاعر ، واصبح موضوعا خارجيا قد يقيد الحركة والفعل لكنه لا يقيد الخيال والحلم .. فالخيال والحلم كما قاد حركتهما الشـاعران فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف فأصبح ملكهما يصوغانه بالطريقـة التى يريدونها وفقا لروح البراءة والعذوبة النقيـة . وكانت حكاية الشاطر حسن صورة زاهية ونغما عذبا وانشودة الأناشيد .

والشكل الفنى للشاطر حسن ، هو شكله له خصوصية وتفرده بين الأشكال الفنية ، فلا هو مسرح أو دراما أرسطو ، ولا هى قصيد درامى، أو حكاية ، فالشعر والحكاية والدراما تتضافر جميعا فى اقامة صرح هذا البناء الدرامى الذى يستوعب الخيال الجامح فى مضمونه الأسطورى . فالبطل الأسطورى الخارق الذى تتجاوز قدراته المـألوف والمعتاد هـو ثورة على الحيـاة المـألوفة العادية والرتيبة ثورة على الملل والعنـاء والضجر الذى يعتاده الناس ، ثورة على تقاليد الخضـوع والرضوخ يرتادها الشكل الفنى فتتفجر الحكاية لتخلق جـو البطولة الخارقة التى هى ضد الحواديت التقليدية . **فالشاطر حسن ، هو ابن ملك ولكنـه فارس مغوار ، يتحدى الأهوال ، ويتخطى الحواجز والصـعاب لا لأنه ابن ملك لكن لأنه تعلم فى مدرسة الشعب وتمرس على القوة من الحدادة والصبر من الصيد وقيمة العدل من الزراعة وصاغها الشاعر فى ترنيمة غنائية :**

« الشـــاطر لابس ياولاد
جلابيه صــياد صــياد
الشاطر اللى لابســهم
أتتلمذ فى مدارســهم
واتملى من كراريســهم
ولا يوم عن مبدأهم جــاد

وفى مقطع آخــر :

بقوة حــدادين
وبصبر الصــيادين
شــاطر حسن متطبع
فوق المهرة متربع
والدم فى خــده ينبع
والدنيــا تهون على مين
غير الفقر المســاكين

ولا يلجأ المؤلفان الى حيـل فنية مألوفة للتأكيد على المضـمون الفكرى ، بل يصل التأكيد فى بنية العمـل ذاته ، فينتقل من الحكاية ؛ حيث يتحول البطل لأسطورة ينسجها ويصورها الراوى ويستخدم فيها ضمير الغائب الى الاقتراب شيئا فشيئا من البطل حتى نحس بقربه الينا عندما ينتقل الراوى من صيغة الغائب الى ضمير المخاطب فيصبح البطل واحـدا منا .

« هنيالك يا شـاطر حسن ، كل حب الـولد وعز الملوك ؛ لكن انت من صغر سنك لك هم اكبر مغرم بالفروسية ، تحب الرمح فى الخلا الواسع والقزح فوق القنا والصهللة فى الريح جل من انشأك » ثم يتطور البناء ليصـير الشاطر فينا ، واحدا منا ونحن منه عنـدما يصير لحنا وغنـوة .

لك قلب زى الحمامة صهللت فى الريح
كبدى ياكبد اليتامى جريح
فارس يا شـاطر حسن

وسرعان ما يعـود الى تغريب البطل ووصفه من بعيد بضـمير الغائب « وكان سرج الشاطر حسن حياته بالنهار وأحلامه بالليل على مهرة من اكرم الخيل » وفى هـذا التتابع ما بين التغريب والتقريب الى التوحيد فى بوتقة الوجدان الشعرى ينبع السحر الفنى من هذا التتابع الذى ما ان ينتهى حتى يبدأ وما أن يبدأ حتى ينتهى .

فالمضمون ليس ترديد الشـعارات أو جمل ثورية أو جمـل بليغة مؤثرة ، او اغنية صاخبة الشـعارات ، أو دراما تنزع للتشخيص ، مناقضا للشكل الأرسطى الذى ينتهى عـادة بحالة التنويه والتطهير فى أبناء الشعب روحا وحياة ، تحول فيـه العلاقة بين الجمهور والمسرح الى توحد تام ، بين المنصة والجمهور فى جو يخلق المتعة والالفة .

يتخذ مجرى الصراع فى بنـاء الشاطر حسن شـكلا مختلفا ، بل مناقضا للشـكل الارسطى الذى ينتهى عادة بحالة التنوير والتطهير فى الختام فهو فى الشاطر حسن كما الحياة ؛ما ان يبدأ الصراع حتى ينتهى ليبدأ من جديد فى خط لولبى متصاعد يأخذ فى كل دورة شكلا جـديدا ، كما هو فى قصص ابو زيد الهلالى سـلامة وسيف ابن ذى يزن وعلى الزيبق ، فالصراع يبدأ بين الشاطر حسن والمهرة فردوس فى مواجهـة زوجة الأب التى تريد التخلص من المهرة كمقدمة للقضاء على الشـاطر

حسن . ويهاجر الشاطر حسن على ظهر المهرة فردوس حيث يعمل مع الحدادين والصيادين والجنائينية . ويهدأ الصراع الى أن يعود من جديد فى شكل ومستوى جديدين ، بين الشاطر حسن فى مواجهة الفرسان من أجل التسابق على الحصول على لبن اللبؤة ، وهو صراع يختلف فبينما الصراع الأول ينتهى بالهجرة من مملكة أبوه ، فهنا الصراع ينتهى بالنصر بفضل ماتعلمه الشاطر من مدرسة الشعب ولكن الملك يتذكر لوعوده ويمنع زواجه من ست الحسن ويطردهما معا ويتحلى الشاطر بالصبر ؛ ليظهر الصراع من جديد عندما تهاجم جيوش الأعداء مملكة ست الحسن ويقتل الشاطر ملك الأعداء ويحقق النصر التام بمساعدة المهرة فردوس ويحاول قادة الجيش والتجار والوزير أن يسلبوا البطل بطولته ولكن ابناء الشعب هم الذين يؤازرونه حتى يعترف الملك به وتنتهى الحكاية بغناء الشاطر لابس ياولاد التى غناها كل المعتقلين فى سجن الواحات سنة ١٩٦٣ عندما قدمت لأول مرة فى شهر رمضان لتحقق هذا التوحد والانصهار ما بين المسرح والجمهور وهو المشهد الذى تكرر عندما عرض للمرة الثانية فى قاعة الاتحاد الاشتراكى سنة ١٩٦٥ .

وما بين سنة ١٩٦٣ عندما قدمت الشاطر حسن لأول مرة فى سجن الواحات وما بين ١٩٨٥ عندما اعاد تقديمها المخرج احمد اسماعيل ، كان هناك كتاب ومخرجوا مسرح يرنادون طرقا غريبة وأساليب عجيبة بحثا عن التراث وعن شكل مصرى للمسرح تارة فى الطقوس ، او عودة لاستلهام البطولات والأحداث التاريخية الكبرى ولم يلتفت احد الى الشاطر حسن من الكتاب أو المخرجين او النقاد ، فطواها النسيان كما طوى شاعر بها فؤاد حداد ، الذى كتب ٣٣ ديوانا من الشعر لم ينشر معظمها بينما ذهب متولى عبد اللطيف الى بلدته فى المنصورة بحثا عن مكان بعيد عن الصخب .

ولكن المخرج أحمد اسماعيل الذى تميز تجربته المسرحية بمحاولة تقديم صيغ واشكال جمالية فى المسرح تقترب من هموم الانسان المصرى وتصنع تواترا ما بين التراث الحى فى وجدان الناس والعرض المسرحى ، بادر الى تقديم الشاطر حسن ، على مسرح وكالة الغورى طوال شهر ديسمبر سنة ١٩٨٤ ، وبالرغم من وعورة التجربة لأن هذا النص بالنسبة لمخرج كلاسيكى يستعصى تقريبا على الاخراج ، ولابد له من اجراء تعديل كبير فيه ، الشىء الذى يعنى هدمه . ولكن لأن احمد اسماعيل ، اختار من البداية ولوج طريق الكشف عن مسرح شعبى وجد فى الشاطر حسن نصا يحقق له مراده فقدمه كاملا كما هو وبنفس طريقة كتابته ، وهو الانجاز الحقيقى له كمخرج ، استطاع أن يجتذب الجمهور ليغنى تلقائيا فى نهاية العرض :

الشاطر لابس ياولاد

جلابية صـــياد صياد

وطاقيه حـــداد حـــداد

وكانت الخشبة أشبه بالمصطبة التى نقلت ايحاء الاقتراب الفعلى بين الجمهور والعرض دون اى افتعال .

والشاطر حسن كحكاية يرويهـــا الرواه ويشـــترك فيهـــا كـــل الموجودين على الخشبة حتى فرقة أبو ضيف للالات الشـــعبية ، وكان الانتقال من راو لآخـــر يتم بايقاع سريع ليحطم بوادر الملك ويحقق المتعة بدون دهشة وعندما يروى الممثل فهو يقترب من الجمهور ليصبح فردا منه وعنـــدما يشخص فهو يبتعد ليقترب من الشـــخصية ، ولكن بدون تقمص أو تغريب ، فكان التشخيص ايحاءا ورمزا اشارة للشخصية ، وليس تقمص لها ، ثم الى أن يتطور الحـــدث الى الامتزاج والتوحد لا بين الممثل والشـــخصية ، ولكن بين الممثل والجمهور ، عندما يغنى الراوى ٤ أو الرواية ، فكان هـــذا التقمص يتم بين الممثل وموضـــوع روايته فهو يحتفظ بجلده ويتقمص روح الشخصية الأخـــرى ، وتمتزج روحه بروح الشخصية وموضوع نضالها دون شكلها . ولذلك سرعان ما يتوحد الجمهور عرض مع المنصة وتنتهى الفوارق الشكلية بين الممثل والمتفرج او بين الراوى والمشاهدين ونصبح ازاء شحنة عاطفية متوهجة بالحماس ، متأججة بالانفعال .

ورغم ان الممثلين كلهم من الهواة بالنسبة لهذه التجربة التى تحتاج الى ممثل كبير فقد ظهرت امكانيات جيدة وبالأخص (محمد عزت) الذى قام ايضـــا بالاشراف الموســـيقى ، وكان المخرج قـــد جمع نوتها من اصحابها الذين لحنوها فى معتقل الواحات ـــ وكممثل استطاع أن يحقق رؤية المخرج ، فكان أن أنتقـــل ببراعة من الرواية للتشـــخيص ومن الاشارة للشخصية من بعيد الى التوحد والانصهار فى موضوع نضالها ، وكانت حركته تتميز باللفتات اليقظة التى تعى مواقع التقابل والتقاطع بين فترات الســـكون والحركة البطيئة والحركة السريعـــة او الرماية المتدفقة ، ومن الاشارة الى حالات اليأس والهزيمة ، الى الايحاء ببوادر الانتصـــار ومن حالات الترقب والتوجس الى حـــالات التهلل واليسر والفرح .

أما الديكور فقد احتفظ بحالة الانسجام مع جو العرض فهو لا دور درامى له انما يكسر جو الرتابة والجمود ويقتنم رموزا واشارات دالة على مضمون العرض مثل رمز الهلال الأبيض ، أو تزيين الخلفية ، وملابس الممثلين كانت ملابس فلاحات وفلاحين بعيدة عن جو الاسطورية وقريبة من الناس العاديين فى لغة اشارية واضحة الى أن الأبطال هم من أبناء الشعب وقريبين منا جـدا .

ان الشاطر حسن ، مثل كل أعمال فؤاد حـداد ، عمـل زاخر بالاكتشافات والقوانين الخاصـة بروح الشعب التى هى فى حاجة الى الكشف والدراسـة الدعوبة .

من بيروت

دبابـه ماشـية فى هـز طويل
لفت على دماغك داير
عشرة آلاف جرحى وقتيـل
بيشربوا معـانا سـجاير
وطفل رابط راسـه بشـاش
ينفع يكون صورتين منى
صورتين فى سنه وفى سنى
وان كنت بانسى ما بينساش

ف٠ح

بكائيــة إلى

أبو العلا عمارة

انا باحب الشعر والناس والغيطان
وباحب شاعر كبير عيونه ميت فدان
مع انها ‥ عمرها ‥ ماطلت من الجرنان
وازاى تطل !! وهيا لابسه هدوم البردان
واقفــه مع الشقيان
بانيه مع البنيــــان
طالعه مع الانسان
شــايله الحجر صبـــوان
من بحرى لأسوان

* * *

مسحراتى ‥ منقراتى ‥ بتنده لمين
الأرض صاحيه والصحاب نايمين
(اصحى يا نايم ‥ وحد الدايم)
دا صوت مين اللى جى يحدتنا
دا صوت ابونا فؤاد
صحانا قبل الميعاد
دا صوت مين اللى جى يبكينا
دا صوت حادينا
يحدى نرد عليه
بعد الزمان ما يفوت !!
حادى بادى سيد محمد البغدادى

* * *

فى صدر مين الكلمة مزروعة
وف شرع مين الكلمة مسموعة
نازله بالتوحيد
ما توحــــدوه يا ناس
دا صوت رمضان ..
دا مادنه ماده بالآدان
دا جرس
دا فـــرس
فرس بيرمح فى الرمال من زمان
لامل يوم صنعته
ولا هيا حتى نسيته
لكن نسينــــاه ..
وحين اجله ما جاه
زعقنــا قلنا الله
ومين يصحينـــا
ومين يبكينـــا
ومين يورينـــا
راح اللى صحانا
راح لى بكانا
راح اللى ورانا طريق النور

* * *

وعرفنـــا طبعا خطـوته
وبسمته .. وسحنتـــه
« لابد من اتنين
الجـوع ونــاكـــل
الهزيمة وننتصر
الحيـــاة والموت »
لكن ان كان لابد من شىء
كان لابد ما تموتشى يا عمو فـؤاد
وان كان لابد ليا من لازمه
فانا لازمتى
(اصحى يا نايم .. وحد الدايم)
عمو فؤاد مـــات
ماتوحدوه يا نـاس .. هزوا السكات

بكلامه المبدور سكر نبات
بكلامه المفتول كما العضلات
بكلامه اللى مشى .. وبالنيات
دا كلام مجود وبالسبعات
صلوا الخمس صلوات
قيدوا السبع شمعات
عمو فؤاد ما مات
عمو فؤاد جى مع الجيات
مش رايح مع الراحات
عمو فؤاد بيعيش
فى قبـــة أبو الريش
فى الريف وف التناتيش
وف ترتشات المدن
وف كل قايم يقاوم ويهد فى المفترى
وف كل قايم يقاوم ويهـــد فى الظالم
وف كل كلمة مقاومة

* * *

(حلفتكم بالنعمة)
بعد ما تقروا عليه سورة أو آيـــة
ازرعوا ديوانه فى الأرض رايه
خلوه يطول اللى بيتهجى فى قرايه
فديوانه حربه وفاس ومدرايه
وعروسه متحنيه وعريس ومرايه
وعصــــــــايه
بتهش فى الكتاكيت
وتخوف العفــاريت . ،

من أشـــعار فـــؤاد حـــداد

شريان فلســطينى

يارب علمنى العطش والجـــوع
واجعــل لعينى دموع
واجعــل لقلبى ضلـــوع
واجعلنى صوت الشهيد
فى النبض والتنهيــد
شريان فلسطينى شجر مزروع
فى الأرض جــدر وفى الليالى فروع

* * *

المعـــارض

انا فى أرض المعــارض والا فى الجرنان
من قـــد ايه والا ايـــه واقف فى أى زمان
حاسس بصف من الكـــافور الأخضر ما عادش بيان
قليل ما عشت فى عرق مغلوب وجسم قتيـــل
مضروب بشـــــومة دهب
واخـــد عليكى بنسـب
عشر سنين هو باستنشق من القضبان

* * *

(شهادة أدب)

يا عم ياللى سطوحك من خيـــالاتى
من صفحة بيفـــروا فيهـــا المـــاضى والآتى
لا حلمت حلم فى حيـــاتى يقبل التكذيب
ولا عشت ليلة فى حياتى تقبل التكذيب
واخـــد شـــهادة أدب من ست حسن السير

* * *

الضـــمير

طول السنين بنغنى ونجـــاهد
ونشق مطلع اغنيه فى الضى
وانا اسمى عبد الله النديم شاهد
كان الضمير المصرى دايمـــا حى

قصة قصيرة

الذى مات مبكراً

وجيه عبد الهادى

نقـرت عظم الشباك بمقـدمة الاصبع ... أرهفت السمع ... لم يأت من الداخل رد .. ! برفق أنزلت من يدها كوب اللبن الى الأرض ، تقـدمت الى الباب .. طرقته بشدة .. لكن الصمت ما زال هو الصمت .. نظرت من ثقب الباب .. باطنا القـدمين يصدمان نظر المتطلع .. !

ـ يادى المصيبة .. الراجل ما بيردش .. يا عم زقزوق .. !

« لا .. لا يا نسمة ريح طيبه فى قيظ حياة جرداء .. ! لا يارشفة طهر ونقـاء .. فى عالم عربدة ومجون .. كف يدك عن طرق الباب .. ! القلب موشك على السكون وبات السمع على وشك التلف .. ! » .

ـ يا عم زقزوق .. رد على .. جاوبنى .. ؟!

« هـا .. هـا . تطلبين المستحيل .. انى لحلق أصابه الجفـاف ولسان لحقـه الضمور من قـدرة على منـاجاة فم رطب ولسان مشحوذ الهمة ... ليهديك الله حتى يرتاح بالك ويهدأ قلبك الذى هو دائب الطير من زمن .. ! لكن لكل أوان كتاب .. هدئى من روعك ولا تراع .. فوجهتى هى حيث السميع العليم .

ـ يا عم زقزوق .. ! يا عم زقزوق .. !

يا حج مبروك .. يا أبو أحمد .. يا زينب .. يا أم نجيب .. : عم زقزوق ما بيردش .. !

ـ ريحى نفسك يا ملك ·· الراجل عجوز ولا يستطيع حل المشكلة ··!

ـ يا راجل ·· هو ده وقت هزار ·· الراجل ما بيردش ·· !

ـ يا خالة زينب ··!   ـ يكون جراله حاجة يا بنتى ··؟!

وجاءت زينب بائعة الخضار ·· وقام الحج مبروك وعلى طرف فمه بسمة ساخرة ··

ـ وسعوا انته وهيه ·· ! بيــد كمطرقة حداد ·· أوسع البــاب طرقا ·· ! لكن لا مجيب ··!

ـ يا زقزوق ·· يا زقزوق ·· ! غريبة قــوى ·· ! كنت كالنــار والشرار امبــارح ·· ايه اللى جرالك ·· !

ـ ·· تبجح ·· اصرخ كالكلب النابح ·· لن تسمع منى شيئا ·· فنيس بدافعك الحب ولا الرحمة بالانسان ·· فقط تستمرىء الآلام ·· تهوى كشف العورات · تجمع أسرار الناس · تمضغها · لا تدخل جوفك · بــل تبصقها فى وجه السائل واللا سائل · اذهب عنى ·· ! يا من تأكل لحم أخيك ·· !

كانت الطرقــات العنيفة قــد لفتت أنظــار الناس ، فتجمعوا أمــام الباب الموصــد بالعشرات ، تقــدم أحد الرجال من الجمع المتلاحم ·· داعب البــاب برفق قائلا :

ـ « بالعقل ياهوه ·· كل شىء بالعقل » ·· !

ـ « بالعقل يا حليف الشيطان يا أرقم ·· بالعقل يا أبو الدهاء ··؟!»

ـ لا حول ولا قوة الا بالله ·· يا جماعة فى ذمتى له خمسة جنيهات ·!

ابتسم البعض ولولا أن المقــام لا يتحمل القهقهة لأطلقوا لأصــوات ضحكاتهم العنــان ·· !

ـ « خمسة جنيهات يا كافر ·· ! »

أقنعوا والدتى أن أحفظ القرآن ضرورة لى · فضمورى وضعضعة عينى تؤهلانى للمشيخة ·· ! حفظت القرآن وجودته ·· وعبثا حاولت أن أريكم أنى أعرف كيف أقرأه ·· لكن لم يسمح لى الا بخميس المقــابر وعتاقــة الموتى ·· وبعض أوقــات بالمقــاهى لتضحكوا على ·· !

لمــا قرص الجوع جوفى ·· تعلمت كيف أكون اسكافيــا ·· أجدت··!

« ده عليه ضربة مخراز » لكنى دائما كنت اشتهى حرث الأرض وزراعتها ٠٠ !

عندما يرى أحدكم بضع جنيهات فى جيبى ٠ يجرنى جرا الى المقهى ، هناك المال ينسكب من جيوبى فيتوه فى بحور محافظكم الضخمة أو الى جيب المعلم صاحب المقهى الذى يتاضقى أجرا من الغالب والمغلوب ٠٠!

وكنت أنت يا صاحب العقل ، يا شبيه ابن آوى ٠ وأيضا معك الحاج زفت مبروك كنتما أبطال هذه اللعبة ٠٠ !

ماتت أمى وآلت الى قطعة أرض سعدت فيها بتحقيق أحلامى ٠٠ ! ركبتكم عفاريت الحقد ٠٠ أدركت نواياكم الخبيثة ٠٠ هربت من كل اغراءاتكم ٠٠ حيل الشيطان لم تعجز ٠٠ وجاءت سلمى تتغندر ومن ورائها الحاج مبروك يعرض على الزواج منها ٠٠ احتوانى الحلم الوردى وهربت من سؤال عقلى ٠ كيف بهذا الجميلة اللينة تقتنع بزواج زقزوق الضامر ذى العينين المضعضعتين ٠ لكنه كان ٠ وكانت قطعة الأرض هى المهر « حتى الارض يا حاج » ٠٠ ألا تتقى الله فى شىء ٠٠ !

لجأت الى القضاء ٠وظللت حبيس دكانتى ، لا أملك من الدنيا الا عطف ملك التى ترعانى وتشترى لى اللبن كل يوم ٠٠ لكن ابليس كانت خطته محكمة وبالأمس حكمت المحكمة بأحقيته فى الارض ، والان يقف أمام بابى ٠ يطرق مع الطارقين ٠ ينادى مع المنادين ٠٠ لكن كيف لى أن أسبح ومجاديفى حطمها طاغية أرعن ٠ ! كيف لى أن أسبح ويداى قد عجزتا لا ٠٠ لا ٠٠ لا تفزعوا الرأس المكدود ٠٠ ولتعلموا أن القلب به كدر ٠٠٠ دعونى ٠ دعونى أذهب علنى أجد الظل الوارف والنفس الطيب ، وريح لا تعصف ٠٠!

حطموا الباب ٠٠ وجدوا قبضته مطبقة على ورقة بعنف ، وكأنه يريد أن يهرسها ٠ عندما جمعوا ما أمكن من أجزائها الممزقة ٠٠ قرأوا ٠٠: اعلان حكم محكمة ٠٠ !

رسالة لندن

هايمت .. أو "أرض الوطن"

الرد الألمانى على الهولوكوست !

أمير العمرى

عندما يستعرض المرء حصيلة عام ١٩٨٥ فى مجال العروض السيمائية التى شهدتها لندن ، سوف يجد ان أهم ما شهدته العاصمة البريطانية على الاطلاق كان الفيلم الألمانى «هايمت» أو « أرض الوطن » — اخراج ادجار راتيز . انه حدث هام فى السينما المعاصرة . وهو حدث لم تهتم به الصحافة العربية بكل أسف ، بالرغم من الضجة العالمية التى أثارها الفيلم فى كل مكان عرض به .

وكان الفيلم قد صنع اصلا للعرض بالتليفزيون على ١١ حلقة ، ولكن مخرجه راتيز اصر منذ البداية على ان يتعامل مع تحفته الفنية ، كعمل سينمائى ذى نفس طويل واحد ، يتجاوز المواصفات الخاصة للعمل التليفزيونى . وأصبح الفيلم بالفعل يعرض فى دور العرض السينمائى على اربعة اجزاء يستغرق عرض كل جزء منها حوالى ٤ ساعات .

وفيلم « أرض الوطن » .. هو فيلم غير عادى فى كل ما احاط به منذ البدء فى التفكير فى صنعه وحتى الانتهاء من تنفيذه وبعد عرضه . ولقد اثار الفيلم دويا كبيرا عند عرضه فى المانيا .. حيث كان ١٣ مليونا

من الالمـان يتجمعون مساء الأحـد والأربعاء من كل أسبوع أمام أجهزة التليفزيون لمشاهدة الدراما المذهلة التى يزخر بها الفيلم . وكان هـذا مشابها للتأثير الذى أحدثه منذ سنوات عرض المسلسل الأمريكى الشهير « هولوكوست » رغم الفارق الكبير بين العملين .

ان « هايمت » هو الرد الألمـانى سينمائيا على المسلسل الأمريكى . وهو ليس مجرد فيلم . ولكنه قطعـة حية من دراما التاريخ الألمـانى فى القرن العشرين من عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٨٢ . وهو أيضـا أطول الأفلام فى تاريخ السينما المعاصرة ، حيث يبلغ زمن عرضـه ١٥ ساعة و ٤٠ دقيقة و ١٠ ثوان . وقـد استغرق العمل فى تصويره ما يقرب من العامين . وشارك بالتمثيل فيه ٣٢ ممثلا رئيسيا و ١٥٩ ممثلا مساعدا ، بالاضافة الى ٣٦٨٣ ممثلا ثانويا (كومبارس) . واشترك فى تصـوير الفيلم واعداد العمليات الفنية له ٥٢ شخصا .

وراء الفيلـم

ووراء صنع « هايمت » هناك قصة تستحق ان تروى عن العلاقة بين المخرج ـ الفنان وموضـوعه أو أرض الوطن .. المـانيا القـرن العشرين .

يعتبر ادجار رانيز (٥٣ عاما) أحد الأعضـاء المؤسسين لحركة السينما الألمـانية الجديدة . وقد أسس مع المخرج الشهير ، الكسـندر كلوج مدرسة الفيلم بأولم التى تخرج منها اغلب أبنـاء جيل السينمائيين الألمـان الجدد ، الذين اصدروا عام ١٩٦٢ ببان « أوبرهاوزن » الشهير الذى حملوا فيه ضد السينما التقليدية السائدة أو السـينما الوردية ـ كما أطلقوا عليها .. ودعوا الى ضرورة صنع سينما تتخلص من الأشكال والتقاليد البالية المهترئة التى سادت فى سينما التسلية فى المـانيا ما بعد الحرب . وكانت حركة السينما الألمـانية الجـديدة التى برزت فى أوائل الســتينات ، احدى حركات التجديد فى السينما العالمية التى حمل لواءها السينمائيون الشبان فى العديد من البلدان الأوربية وبلدان العالم الثالث .

بدأ رانيز كتابة موضوع « هايمت » منذ خمسة عشر عاما فى مدينة أولم . ولكنه لم يكمل كتابته واضطر الى قبول العمل فى أفلام أخرى حتى كان عام ١٩٧٨ عندما أخرج فيلما من نوع الدراما التاريخية تدور احداثه فى القرن الثامن عشر بعنوان « خياط من أولم » . وبسبب بعض المتاعب الانتاجية ، تم تصوير الفيلم فى براغ ، ونسـط مصاعب مادية ومهنية

عديدة . وجاءت النيتجة كارثة حقيقية . وفشل الفيلم فشلا ذريعا . وقرر راتيز الذى أصيب بحالة من الاحباط والاكتئاب ، التـوقف عن الاخـراج السينمائى ، وابتعد بالفعل عن الأضواء والاستديوهات واختار الحياة فى منطقة نائية بأحد الاكواخ فى الجبال . وفى ذلك الوقت ، قدم التليفزيون الألمـــانى المسلسل الأمريكى « هولوكوست » الذى يتناول فتـــرة الحكم النازى مصـــورا مسئولية الألمـــان عما وقع من اضطهاد لليهود . وأثار الفيلم غضبة كافة السينمائيين الألمـــان الذين رأوا فيه نوعا من المبالغة الشديدة والرؤية السطحية التى تبتعد عن فهم الآلية الخاصـــة بالمجتمع الألمـــانى .

وانطلق راتيز يستوحى من ذكرياته الشخصية عن فترة طفولته فى قريته « هانزك » التى ولد بها عام ١٩٣٢ . وكان مما شـــجع راتيز على التفرغ لكتابة سيناريو الفيلم ، الذى يستغرق مئات الصفحات ، تعرض المنطقة التى يقيم بها لعاصـــفة ثلجية قاســـية ، عزلتها عن المنـــاطق الأخرى .. وحينئذ يوجد راتيز نفسه سجينا فى منزله لبضعة أسابيع .

وبعد الانتهـــاء من كتابة موضـــوع فيلمه الكبير ، ذهب راتيز الى قريته لكى يعيد اكتشاف ذكرياته وملاحظاته الخاصـــة ، ويتحدث الى اهل البلدة . وقضى بعد ذلك ثمانية شهور فى البحث عن المواقع المناسبة لتصـــوير الفيـــلم ، حتى عثر على قرية تدعى « فوربن نورت » فى نفس المنطقة .. وتقع بين أنهار الراين والروهـــر والمـــاين .. وهى المنطقـــة التى قضى بها راتيز عامين فى تصوير الفيلم .

وشارك أهل القرية فى المناقشات الساخنة التى انعقدت فى المقاهى والحانات حـــول الموضوع . وقاموا بادخال العديد من التعديلات وابداء ملاحظات عـــديدة هامة حـــول بعض التفاصيل وخلفيات الأحـــداث ، واستعانوا فى هذا بمذكراتهم الشخصية ، كما أتاحوا لراتيز فرصة الاطلاع على ما فى مكتباتهم وخزائنهم من كتب وأوراق وصحف قديمة !.

اكتشـــاف التاريخ

بعد أن أصابت حمى « هايمت » المثقفين ورجال السياسة وخبراء على الاجتماع فى المـــانيا . وبعد الصـــدى الكبير الذى حققـــه الفيلم فى أوســـاط المشاهدين الألمـــان . يعلق راتيز على ذلك فيقـــول : « اننى مندهش للغاية من ردود الفعل . ان هذا لا يرجع الى الفيلم نفسه فقط، لقـــد طرقت على الوتر الحساس فى الوقت المناسب . فالفيلم لا يختلف كثيرا عن افلامى السابقة . ولكن ما حدث هذه المرة اننى قد صنعته فى

الوقت المناسب .. حيث تتوفر الرغبة فى اعادة قراءة الماضى عند الناس . فبعد اربعة عقود من النمو الاقتصادى المتواصل ، فان المانيا الفيدرالية تبدو اليوم وقد اصيبت بأعراض سن اليأس واصبحت تتوق بشدة الى الثقافة الأصيلة الحقيقية .. الى الوعى باهمية اكتشاف التاريخ والحاجة الى الشعور بالرضا بعد سنوات طويلة من فقدان الذاكرة الجماعية » !

نداء الأماكن البعيدة

بعد نهاية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٩ ، يعود بول سايمون من احد معسكرات الاعتقال الفرنسية الى قريته « شاباخ » مجهدا متعبا بعد ان قطع المسافة سيرا على الأقدام .. وينضم الى اسرته التى يراسها والده مايتاس سايمون .. حداد القرية . وفى منزل الأسرة ، يعتكف بول فى حجرة السطوح ، ويبدأ فى تصميم أول راديو فى القرية ، وينجح بعد فترة فى تشغيله ويقضى ساعات طويلة كل ليلة فى الاستماع الى ما تبثه المحطات البعيدة .. انه يبدو مفتونا بسحر الاختراع . وهو فى نفس الوقت يخطو خطوته الأولى نحو رحلته الطويلة لاكتشاف العالم .. المجهول .. فيما وراء القرية والحدود الألمانية .

ان بول هو الحالم طوال الوقت . فى البداية يقع فى حب « ابولوينا » الفتاة ذات الشعر الأسود التى لا اهل لها والتى يزدريها أهل القرية ويطلقون عليها الغجرية . ولكنها تهرب لكى تتزوج من جندى فرنسى . ويظل بول يكتم حزنا عظيما . ولكنه سرعان ما يستسلم لحب «ماريا».. ابنة لويس فيجاند وشقيقة ولفريد الصغير الذى سيصبح فيما بعد احد ضباط العاصفة الهتلرية ، ويلعب دورا هاما فى واقع القرية .

وينجب بول وماريا ولدين هما انطوان وارنست . وتتزوج بولين شقيقة بول من ساعاتى بالبلدة القريبة . ويذهب ادوارد شقيق بول الاكبر الى برلين للعلاج من النزلات الصدرية التى تتعاقب عليه ، ولكنه يتعرف على « لوسى » .. احدى عاهرات برلين ويتزوج بها ويعود الاثنان معا للتخطيط للمستقبل فى القرية .

وبعد عشر سنوات من نهاية الحرب الاولى ، يترك بول والده قائلا انه سيذهب الى بار القرية لتناول قدح من البيرة .. ولكنه يختفى تماما ولا يعود الا بعد ٢٠ عاما . وبين هذا التاريخ وذاك ، تقع احداث كبرى هامة ، وتتعقد حياة الشخصيات .. تظهر اجيال جديدة .. تولد قيم

جديدة ، وتموت قيم اخـرى .. ويكون العالم كله قد شـد انظاره الى الدراما العنيفة التى تجرى فى المـانيا والتى تجر الدنيا بأسرها اليها . وتسـتمر الدراما حيث تبدا مرحلة جـديدة من نقطة الصفر فى المـانيا ما بعد الحرب العالمية الثانية وتستمر حتى وقتنا الراهن .

وتعتبر شخصية ماريا هى المحور الرئيسى للفيلم . وهى تشهد كل ما يقع من احداث وتنعكس عليها تناقضات الواقع . وهى الشخصية الوحيدة التى لا تغادر القرية .. وهى نموذج للشخصية الواقعية التى تخضع بشكل ما ، لتقاليد السلوك فى القرية ، وان كان تطور الأحداث يؤدى بها وبأغلب الشخصيات الى الهرب للحلم بتحقيق اشياء أخرى .

الحلـم الأمريكى

ينطلق الفيلم من الاسرة كوحدة صـغيرة تتفرع وترتبط بأسرتين اخرتين ، وهى تعكس صورة واقعية للعلاقات فى القرية ، او فى المـانيا كلها قبل الصعود النازى . ويعتبر الفيلم بأكمله ، تصويرا مذهلا لتدهور التماسك الأسرى وتفكك افراد المجتمع الواحد وافتراقهم ، حيث يختار كل منهم طريقه الخاص طبقا لتعلقاته وطموحاته الخاصة ، على خلفية من التطورات السياسية والاقتصادية والتاريخية التى تفرض اختيارات معينة على كل شخص بما يتلاءم ايضا دراميا ، مع التركيب النفسى لكل شـخصية .

هناك ادوارد .. الضعيف المعتل الصحة ، صاحب الشخصية المنسحقة .. الذى يجد عزاءه فى « لوسى » العاهرة النافذة الشخصية التى تراودها احلام الصـعود فى ظل الوهم الاجتمـاعى الكبير الذى تروج له الظاهرة النازية فى ذلك الوقت . وهى تذكرنا بملامحها الدرامية بشـخصية ليدى ماكبث .. حيث لا تدخر وسـيلة من اجـل تحقيـق طموحاتها مسـتخدمة زوجها الذى ينتمى الى اسرة كبيرة من الريف . وهى تتصور فى وقت ما انها قد حققت حلما قديما من أحلامها بأن تصبح شخصية هامة تتجمع حولها الأضواء عندما يصبح زوجها ادوار ، عمدة للقرية . وتستقبل هى فى صالونها كبار اعضاء الحزب النازى والجيش. وتحقق حلما آخر عندما يبنى لها ادوارد قصرا كبيرا يحتوى على خمسين نافذة ، وهى تضـع فى حجر الأسـاس لذلك القصر ماسـة زائفة ، رخيصة ، دلالة على زيف البناء كله .. الذى سرعان ما ينهار مع انهيار الحلم الكبير بهزيمة النازى فى الحرب . وتحاول هى أن تنتقل بالولاء ، وتسعى للترحيب بالنموذج الجديد القادم هـذه المرة مع جنود الجيش

الأمريكى الذى يحرر القرية . ثم يبدو انها تسعى أيضا الى اغراء بول سايمون نفسه الذى يجسد لديها رمز تحقيق الحلم ، ولكن من طريق آخر مختلف .. من الطريق الأمريكى . فهو يعود بعد أن أصبح احد كبار رجال الأعمال الأمريكيين .. يمتلك المصانع والشركات ، ويساهم فى ادخال الاحتكارات الأمريكية الكبيرة الى السوق الألمانى بعد الحرب .

ويختار انطوان طريقا آخر : فهو كشخصية حالمة ، يهوى التصوير منذ طفولته ، ثم يعمل مصورا سينمائيا فى الجبهة السوفيتية اثناء الحرب . ويعود بعد الحرب لكى يؤسس مصنعا للعدسات البصرية . ويبدأ فى تحدى نفوذ الاحتكارات الكبيرة التقليدية ، ويحقق حلمه الخاص . ولكن على حساب أشياء أخرى كثيرة يفقدها بالتدريج . لقد تزوج وأصبح لديه ثلاثة ابناء ولكن علاقته بأسرته تبدو فى المرتبة التالية من اهتماماته وتتلاشى أيضا علاقته بأمه — ماريا — تدريجيا حيث ينغمس فى صراعه ضد الشركات المنافسة . انه جزء من آلة التحول الاقتصادى فى المانيا ما بعد الحرب .

أما الشقيق الآخر — ارنست — فهو الحالم بالطيران منذ أن كان طفلا صغيرا يلعب بالطائرات الكرتونية . وهو يلتحق فعلا كضابط بسلاح الطيران النازى . ويشترك فى الحرب ويلقى الهزيمة ، ويعود يملؤه روح الأنانية والانتهازية والرغبة المجنونة فى التشبث بالتحليق الفردى فوق الواقع . ويختار مهنة المتاجرة فى العاديات والأثاثات القديمة ومخلفات المنازل وكل ما يمكن أن يحقق له الثراء السريع ولو عن طريق غير مشروع . ويصل جشعه وشراهته الى حد محاولته الاحتيال للاستيلاء على منزل الأسرة القديم بالقرية من اجل هدمه والمتاجرة بأشلائه . انه شخص منقطع الجذور يفتقد تماما علاقته بواقعه وبيئته . وهو يعجز عن بناء أسرة . فعلاقته بالمرأة أيضا علاقة انتهازية أنانية . انه يتخلى عن الفتاة التى يلتقى بها اثناء الحرب ويرسلها لكى تحيا مع اسرته .. لكى تتولى ماريا رعايتها بعد الحرب .

وتتعلم ماريا التى ظلت طويلا فى انتظار عودة بول أن تحلم هى أيضا . وهى تجد حلمها فى « أوتو » الذى يأتى الى القرية قبل الحرب كأحد المهندسين الخبراء فى شق الطرق السريعة ثم يلتحق اثناء الحرب بوحدة نزع الألغام ويلقى مصرعه على نحو تراجيدى بعد أن يترك ماريا مع طفلها منه « هيرمان » .

وهيرمان .. هو المتمرد الجديد . وهــو يجسد الجيل الجديد ، جيل ادجـــار راتيز المخـــرج نفسه ، أو جيل ما بعـــد الحرب ، الذى ولــد خلال الحرب ولكنـــه لم يشـــارك جيل هتلر ولم يعارضـــه . وهــو يرفض واقعــه القــديم برمته ، ويتطلع الى عــالم آخــر جـديد . ويبدأ مراهقته بعلاقة عاطفية عنيفة مع « كلارشن » الفتـــاة السمراء التى يرسلها ارنســـت الى منزل الأسرة . وتقف أسرته كلهـــا ضـــد العلاقة الغريبة . وتلجـــأ ماريا بمساعدة أنطوان الى تهديد الفتـــاة حتى تتخلى عن هيرمان وتترك البـــلدة بأكملها . ويتحطم أول حـــلم لهيرمان ، الذى يترك القرية ايضا مبتعدا عن أسرته ، لكى يشـــق طريقه الخاص فى عالم الموســـيقى ، حيث يصـــبح فى النهـــاية أحـــد الموسيقيين المبشرين بمستقبل كبير . ويتـــولى بول سايمون نفســـه فيما بعد تحقيق طموحات هيرمان ويزوده بأجهزة خاصـــــة الكترونية تساهم فى تطوير موسيقاه . ورغم أن هيرمان كان دائمـــا الابن المفضل لدى ماريا ، فانه لا يغفر لهـــــا أبدا ما فعلته ضد علاقتـــه الأولى . وتظل علاقته بأمه منقطعة حتى تتوفى فى النهـــاية ويحضر جنازتها .

اما ولفريد فيجاند : ضابط العاصفة الهتلرية السابق ، الـــذى نراه يسىء معـــاملة الأسرى الفرنسيين ويطلق النـــار على أحد الطيارين الأمريكيين الجرحى ، فهو يظل بعـــد الحرب مخلصا لمواقفـــه وانتماءاته العنصرية النازية واقفا بالطبـــع فى اقصى اليمين .

وخـــلال الفيلم نشهد من خـــلال الدراما المتقنة المنســـــوجة جيدا ، عشرات التفاصيل التى تزودنا بخلفية دقيقة لتطـــــور الزمن . فنحن نشـــهد أول سيارة وأول راديو فى القرية . وننتقـــل من مواخير برلين فى الثلاثينات الى جو مطـــاردة النـــازى لليســـار الألمـــانى ، الى اللحظات القاسية التى يواجهها الجيش الألمانى فى الجبهة السوفيتية . ومن دار ســـينما البـــلدة القريبة التى تهرب اليهـــــا مارلين وبولين أحيانا لمشاهدة افلام الثلاثينات الرومانسية ، الى مطبخ منزل العـــائلة الذى يجمع الشخصيات كلهـــا فى البداية . ثم يخلو تدريجيـــــا الى أن تبقى فيه ماريا وحدها . ثم يغلق المنـــزل كله بعد وفاتها . وهناك أيضا التطور من حداد القرى التقليدى الى الطرق السريعة والسيارات الحديثة ، من الجرامفون الى الموسيقى الالكترونية .

ويتضمن الفيلم نقـــدا لاذعا للنمط الأمريكى الذى يمثله بول سايمون الذى يعود بعد عشرين عاما لكى يقـــول لزوجته انه يشعر بالبـــرد وانه

يريد أن يرقد بجوارها لكي يتدفأ ، بينما يبدو بالنسبة لماريا كشخص غريب تماما انقطعت الصلة به منذ زمن ! .

وهو يفتتح حفلا كبيرا بعد عودته إلى القرية يبذر فيه الطعام والشراب لأهل القرية ، ويخطب فيهم متحدثا عن رحلة صعوده من القاع في أمريكا . مصورا نفسه كبطل حقيقي عاد لغزو قريته بسيارة الليموزين السوداء الكبيرة وحقيبته المليئة بالدولارات والشيكات .

وتصبح ماريا هنا رمزا كاملا لألمانيا التي تموت مع نهاية الفيلم انها الشخصية الوحيدة التي تحمل بعدا رمزيا في سياق الفيلم . اننا نشهد النهاية التي تشير الى التدهور الذى تحياه المانيا الفيدرالية التي تبدو اليوم وقد اصيبت بأعراض سن اليأس كما يقول راتيز .

هايمت والهولوكوست

ولا يركز الفيلم على موضوع اضطهاد النازى لليهود حيث يتجاوز هذا الى استكشاف الصورة الشاملة للوطن الالماني بعيدا عن التركيز على عقدة الذنب التقليدية التي يرفضها راتيز بشدة . ففيلم « ارض الوطن » لا يندرج بأية صورة ، في اطار الأفلام المتهالكة التي تصنع لتبرير اشياء أو لادانة اشياء أخرى . انه دراما انسانية كاملة تصور العلاقات بين الأفراد في المانيا خلال ٦٠ عاما . وتصور التاريخ من خلال شروطه الانسانية . وهو يسعى لاكتشاف نوعية الاختيارات التي كان يتعين على الناس اتخاذها في ظل الظروف التاريخية السائدة ابان تلك الفترة . وهو بلا شك احد اهم الأفلام المعادية للنازية وللفكر الفاشي بوجه عام ، ولكن دون ان يقع في التبسيط والمعادلات الذهنية الساذجة . انه بالفعل أو رد الماني قوى على التساؤل المطروح منذ نهاية الحرب العالمية الثانية : كيف كان يمكن ان يحدث ما حدث في المانيا ؟

يقول المخرج راتيز : « ان مشكلتنا في المانيا أن رواياتنا مغلقة على شيء واحد ، التاريخ . ففي عام ١٩٤٥ بدا كل شيء من مجرد فكرة تافهة ، محاولا أن يمحو كل ما حدث من قبل . ان هذا صنع ثقبا عميقا في مشاعر وذاكرة الناس . ولقد أصبحنا بالتالي عاجزين عن رواية القصص الحقيقية ، لأننا نعاني من تلك العقدة المروعة التي تجعلنا نخشى من التطلع الى الماضي المقيد بأثقال الأحكام الأخلاقية » .

واذا كان مسلسل « هولوكوست » الأمريكى الصهيونى يصور الحرب العالمية الثانية والظاهرة النازية ، كأنهما وقعتا فقط من أجل القضاء على اليهود ، فان « هايمت » يتخلص تماما من تلك العقدة المصطنعة ويختار التحدث عن المانيا بأسرها . حقا هناك بعض الاشارات حول ممارسات النازى ضد اليهود ، ولكن من خلال تناول تأثير النازى على المجتمع الألمانى بأكمله . فهناك من جهة أخرى ، ملاحقة النازى لليسار واعتقال الكتاب والفنانين المناهضين كما نرى من خلال شخصية فريتز ابن شقيق مارتا زوجة مايتاس سايمون ووالدة بول . وهى تشهد ليلة اعتقاله فى نفس ليلة الاحتفال بعيد ميلاد الزعيم النازى هتلر .

وهناك أيضا تصوير جيد لتأثير الظاهرة النازية على الناس العاديين فى الريف ورسم مصير الكثيرين منهم سلبا أو ايجابا .. هناك ادوارد ولوسى وفيجاند . وهناك من ناحية أخرى ماريا ومارتا واوتو . هناك من يختار مصيره وهناك من تدفعه الأحداث دفعا الى مصيره . هناك من يتحمس للظاهرة ويرغب فى الصعود فى ظلها . وهناك منذ البداية من يحذر من الخراب الذى سيحل على البلاد ولو بطريقة عفوية ريفية كما نرى مارتا العجوز تفعل !

ويصور الفيلم ايضا نظرة النازى للسينما باعتبارها وسيلة دعائية مباشرة .. كما نرى من خلال التفاصيل الخاصة بعمل انطوان فى قسم السينما فى الجبهة الروسية أثناء الحرب . ويتعمد الفيلم عدم حشد أية مناظر تقليدية لعمليات الابادة الجماعية أو لمعسكرات اعتقال اليهود ، مركزا على ما هو اخطر .. وهو تدمير النازى لأنكار الكثيرين عن طريق خلق حلم وهمى بتحقيق الذات من خلال الدعوة للانصهار فى الوطن الكبير أو الرايخ الثالث . وهو حلم ينهار بالفعل كما انهارت أحلام لوسى وزوجها البائس ! .

عن « هايمت » و « هولوكوست » يتحدث ادجار راتيز فيقول :

« اذا نظرت الى التاريخ بشكل تعليمى فانك سوف تتعامل فقط مع أشياء مجردة . فليس من المجدى تقسيم الناس الى أشرار وطيبين ، معارضين ومؤيدين ، مقهورين وقاهريين ، راسماليين وبروليتاريين .. انك اذا اقتربت أكثر فسوف ترى أن كل هذه التقسيمات توجد داخل شخصية الفرد . وهو ما يوضح لماذا كان بوسع نظام مجرم مثل الاشتراكية الوطنية (النازية) أن يبدو

بالفعل غير ضار على الاطلاق .. لقد سيطر فقط على جانب واحد من شخصية الفرد . وفيما عدا ذلك فقد كان يبدو عاديا جدا . وكان يجب ايضاح ذلك التناقض . ولكن ما حدث فى هولوكوست ، انهم قد لجأوا الى السهولة والتضليل . هنا أشرار وهناك طيبون ، ويذهب كل واحد فى النهاية الى منزله سعيدا مرتاحا . ليس فى « هولوكوست » بأكمله اية كلمة أو موقف واحد أو اشارة واحدة حقيقية » ! .

***

وشأنه شأن غيره من الأعمال الفنية الكبيرة ، فان « هايمت » يزخر بالعديد من الدروس .. لمن يريد أن يرى ويتعلم . وهو يحمل من المتعة الفنية والبصرية ما تعجز عن تحقيقه افضل أعمال سينما التسلية الأمريكية وغيرها . واذا كانت اغلب التليفزيونات الاوروبية قد سارعت الى شرائه وعرضه . فهل تفكر التليفزيونات العربية فى ذلك ؟ .

قصة قصيرة

نبوءة العهد الآتي

حسن شلنده

— ١ —

•• اذن لا أحد يعلم على وجه التحديد •

•• ما يعلمه الجميع أنه غاب عن المدينة وسيقولون ان سألتهم عنه مجنون ولا ضرورة للبحث والتحرى عما كان يفعله •

•• اذن قص ما تعلمه أنت • فأنت صديقه الأوحد •

•• كان دائم التحديق فى الأفق ، قليل الكلام ، ذا عينين متسعتين اتساعا مندهشا ، فى بداية حياته كان جارا لى ، يعشق الحياة بكل مشاعره ، ينغمس فيها تماما ، لم يدع شيئا الا وجربه، كان يقول : لا معنى للعيش دون أن تطرق كل سبله ، ولا جدوى من رجل يسأل نفسه : ثم ماذا ؟ كان يقرض الشعر ، ويقدس الشعراء وينعى من لا يحسن فهم الشعر « الشعر هو الحق ومن لا يعرف ما الشعر لا يعرف كيف يكون الحق » •

تعارك معه رجل غليظ فعيره بأنه لا يفهم شعرا ، لا يدرك ما الحق ، وكانت يد الرجل الغليظة تهوى على جانب وجهه ويكتفى بذمه المعتمد على جهله بالشعر •

•• ثم ماذا ؟

•• غاب عنى وغابت أخباره •

•• ألم تعلم أين كان فى غيبته ؟ !

•• عاد بعد أعوام لا أذكرها بالتحديد •

•• ألم يقل لك أين كان ؟ ولماذا ترك المدينة ؟

•• عاد لكنه لم يقل شيئا ، ولم يعرف أحد شيئا عن غيبته الا بعد أن أعطانى دفتره •

•• أين ذلك الدفتر ؟ !

•• فى بيتى فهو كل ما تبقى من الصديق ، وانا احفظه تماما ولا أنسى منه حرفا •

•• الا تسمعنى افتتاح ذلك الدفتر مادمت تحفظه ؟

•• اذن استمع لما سأقوله وكن واعيا عميقا لا تقنع بالكلمات وانما غص خلفها فصديقى شاعر عظيم وما يقوله الا رمزا •

•• قل يا أخى •

•• « هاأنذا أعود اليك أيها الأب(١) •• وهناك فى مدينتى يقولون غاب •• لكننى أعود فقد كنت غائبا •• هناك فى مدينتى يغيب الحى عن نفسه •• لا يذكر الا أنه غائب •• حتى هذه تغيب عنه بالتدريج فيظن نفسه ان عاد فقد غاب •• معذرة أيها الأب وعهدى بك أنك تقدر العذر ، وهأنذا أعود • حقا من الخطأ ان اغيب عنك ، لكن الخطأ قد يعود صوابا ان لم نذهب فيه كأنه الصواب •• أحس أنك تقدر ، لكن ما يشعلنى املا فى دوام حبك لى أننى لم ألهث فى ركاب القطيع قاصدة قصور السلاطين وانك ما غبت عنى فقد كانت حبال النور تمتد عبر المسافات منك الى فاستحال ان أكون مثلهم غائبا ويملؤنى الزعم بالتواجد » •

•• أين ذلك الدفتر ؟ احضره الى •

•• لا ضرورة لذلك فاننى أخشى عليه •

•• سيكون فى أمان معى فهو لا يعدو ورقات وسوف أحفظها فى رف خاص فى مكتبتى •

•• هذا الدفتر كنز وكما يحدث لكل الكنوز من نهب وسلب فقد يحدث له •

•• أؤكد لك انه سيكون فى مأمن •

•• أنت تؤكد بصدق نية ، لكن أيدى الحواة والأعاجم تعبث فى كل الكنوز وان كانت فى سراديب من سراديب عبر دهاليز مجهولة الا لصاحبها •

•• حسنا ، قل كل ما تعرفه ، ان افتتاح الدفتر مذهل ، تفيض بلاغته من الكلمات • ـ

---

(١) اعتقد الأستاذ احمد أمين فى دراسته لرسالة « حى بن يقظان » للسهروردى ان الأب هو رمز لله سبحانه وتعالى . وكذلك اعتقد .

.. لا أجد فيها بلاغة ، لكنها الحق .

.. اكمل . ماذا بعد الافتتاح ؟

الشاعر : سأقيم معك فى هذه المغارة ولن ابرحها وليحترق كل العالم الا المغارة .

الأب : انى احب خارج المغارة كما احبها تماما .

الشاعر : لكن خارج المغارة سىء وقذر .

الأب : تستطيع أن تعيده حسنا ونظيفا .

الشاعر : لا طاقة لى بذلك أيها الأب .

الأب : اذن لست ابنى .

الشاعر : اقسم أننى ابنك .

الأب : ابنى مريــد ومقتــدر ، لا يكل ، لا يصرعه حزن أو وحدة أو غربة ، ينسج من أحزان غيره أملا لنفسه ولغيره ، ابنى لا يحلم الا فى اطار غيره ، ولأنه مقتدر كبعض أبيه فانه يحقق أمله فينقلب السوء حسنا .

الشاعر : لكنني حسن لم تشوهنى قذارة ما خارج المغارة .

الأب : ابنى لا يحلم لنفسه .

الشاعر : لا أحلم لنفسى .

الأب : ولا يمكن أن يعيش كما تدعى نظيفا حسنا ان كان فى جو من السوء .

الشاعر : لكننى لــم أغب عنك ولم تغب عنى ، وأنت تعلم أننى لم يمسسنى السوء من خارج المغارة .

الأب : أنت خارج المغارة ، والسوء هنــاك وأنت حســن ، لكنك لا تامن دوام حسنك ان ظل ما حولك سىء .

الشاعر : اننى ابنك .

الأب : حسنا : قل عما فى الخارج .

الشاعر : الست تعلمه ؟ !

الأب : بلى .. ولكنى احب أن اسمع صوت العشاق من أبنائى ،

•• اكمل يا اخى •• لماذا تسكت ؟

•• لقد سقطت الصفحة التالية •

•• وا أسفا •

•• لا تحزن فانى أستطيع أن أخمنها فلقد كنت خارج المغارة ساعة أن كان هو بداخلها •

•• قل ما تخمنه •

•• و قصور الأمراء فى أطراف المدينة ، وبيوت العامة فى قلبها ، وفى كل شارع حاو يصطحب معه زوجته وابنتهما وقردا لهم •• الزوجة تمسك بدف كبير ، تنقر عليه • يتجمع الناس حولهم •• يتقاطرون على صوت الدف المتعالى •• تتسع الحلقة فتأخذ البنت فى خلع ملابسها قطعة قطعة وتشرع فى الرقص على الايقاع المنضبط • تتوافق حركات جسدها مع نقر أمها • يعلو النقر •• يزيد انسجام جسد الفتاة مع الايقاع •• وهامات الرجال تسبق الأجساد •• تمتد ، تصبح الرقاب كاعناق الابل والعيون تكاد تخرج من مكامنها لتلتهم الفتاة الراقصة •• وفجاة يرفع الحاوى صوته فيغطى على صوت الدف ويطلب الى ابنته أن تكف عن الرقص • فتكف على الفور ويتلاشى صوت الدف ويتوجه بحديثه الى الرجال الذين احاطوا به وبامرأته وقرده وابنته العارية دون أن يخجل •

•• لا يقترب منا الا من يدفع •

وعلى الفور راح كل واحد يدس يده فى جيبه ليخرج نقوده • فصاح فيهم الرجل :

•• لا نريد نقودكم •• فلتبق نقودكم لكم •

بادره واحد من المجتمعين : ماذا تريد اذن ؟

صاح الحاوى بصوت مرتفع حتى يسمعه كل الرجال : قطرتين من دم كل واحد •• فقط قطرتين ويشير الى ابنته • انها لا تتغذى الا بالدم وتستجلبه برقصها • من أراد فليبق ومن لم يرد فليبتعد •

انصرف نصف الحاضرين فنقص محيط الدائرة حول الحاوى وامرأته وابنته وقردهم • وأخذ نفر من الباقين يتردد بين الوقوف

والانصراف الا ان اغلب الموجودين أصروا على الاستمتاع بالفتاة فى مقابل قطرتين من دم كل منهم ٠

تتقدم ابنة الحاوى ٠٠ تغرس نابيها فى ذراع أول رجل تقابله وتغيب لحظة وهى ساكنة الرأس ٠٠ تهز مؤخرتها فى انتشاء كأنثى حيوان تلتذ بذكر شديد الفحولة ٠ ثم ترفع الرأس وتعاود المسألة مرة أخرى مع الرجل الذى يجاوره ٠ يعود الرجل بعدها أصفر متسع العينين محملقا فى لا شئ ويجلس ٠٠ ينتابه الاغماء ثم يفيق بعد أن تكمل البنت مع كل الآخرين ٠٠ ثم تبدأ فى الرقص على نقر أمها وكل المشاهدين صفر الوجوه ، غائموا النظرات ٠

٠٠ سيدى بدأت حديثك بأن قصور الأمراء على أطراف المدينة ٠ أهذا توزيع جغرافى ؟ وان كان كذلك فالذى نعلمه أن ما نبدأ به الحديث هو أهم ما فيه ، فماذا عن الأمراء وقصورهم ؟ !

٠٠ انهم فى القصور ٠

٠٠ ألا يحكمون المدينة ؟

٠٠ بلى ويجيدون الحكم وأنت تعرف مدى اجادتهم بدليل الهدوء الذى يسود المدينة ولا يكدره صوت يرفضهم ٠

٠٠ لماذا اذن اغفلتهم ؟

٠٠ اسمع حتى أنتهى من تخمين الصفحة التى وقعت من دفتره ثم سل ما شئت ٠

٠٠ حسنا هانذا أستمع جيدا ٠

٠٠ « فى مغرب كل نهار يجتمع الحواة فى الميدان العام الذى يتوسط المدينة بنسائهم وبناتهم وقرودهم ثم يشرعون فى مسيرة ضخمة تتقدمهم البنات فالنسوة فالقرود فالحواة وتنتهى مسيرتهم عند أحد قصور الأمراء ٠٠ يجدون الأمير وزوجته الحسناء فى انتظار المسيرة ٠٠ كل من بالمسيرة يحاولون اضحاك الأمير وزوجته ٠ وتتبارى النسوة فى نقر الدفوف وتتبارى بناتهن فى الرقص عاريات عند قدمى الأمير فيشير لزوجته الحسناء فتغادر الجلسة وتصطحب معها أحد الحواة الذى يصطحب قرده ويذهب الجميع الى الغرفة الخاصة بالأميرة الحسناء ٠ وينهض بعدها الأمير الى غرفته الخاصة مصطحبا واحدة من البنات قد تخيرها بعناية ٠ وتبقى النسوة تنقرن الدفوف والبنات يتبارين فى الرقص والحواة يعانق بعضهم بعضا » ٠

•• أظنك تحكى عن عالم مجنون •

•• لهذا رحل صديقى عنه ولم يبق منه الا الدفتر •

ـ ٢ ـ

•• وكيف انتهى الحوار بينه وبين أبيه فى المغارة ؟

•• من خلال الدفتر علمت أن أباه أراد له أن يعيد المدينة الى حسنها الذى فقدته منذ أن تركها الأب •

•• حسنا • ثم ماذا ؟

•• توجد فى الدفتر كلمات كأنه يناجى أباه بها سأقولها لك •

« منذ أن تركت المدينة أيها الأب صارت غاية السوء • كان السوء هو الأصل • كان وجودك هو الضابط •• كان أهلها فقدوا عقولهم أو سرقت منهم حتى أنت الذى لا ينـدثر فى نفس ما دامت حيـة اندثرت فى نفوسـهم أو تواريت أو سـتروك فى أعماقهم • كأن صوتك لم يعد قادرا على اختراق آذانهم فسـاد السوء • لكنك تحب خارج المغارة ومن قبل كنت أكرههم لكننى ابنك ولأنك تحبهم فسوف أجبر نفسى على حبهم • لكن ليست لى سعة عقلك حتى أعرف وبيقين من الضحية ومن الجانى؟لكننى سأحبهم لأنك تحبهم وتحب كل من خارج المغارة •• فقط قل لى من الجانى لأقتله ليعود الى المدينة حسنها الغائب » •

•• وهل قال له أبوه من الجانى ؟

•• لم يقل ولكنه أوصاه بالشعر قال له : ان الشعراء هم صوتى •

•• لكن منهم من يقول الشعر وتبدو مندثرا فى نفسه • أمثل هـذا ابنك وأخى ؟

•• ليس أخوك ولكنه ابنى •

•• لا أفهم أيها الأب •

•• لن تفهم ذلك الآن • فقط اعلم أن ابنى لا يحلم لنفسه ولا يستطيع أن يظل حسنا ان كان من معه سيئا •

•• وهنا تغيب صفحة أخرى من دفتره ••

•• وا أسفاه •• ألا تستطيع أن تخمنها هى الأخرى ؟

•• فى فرصة أخرى ••

•• اذن قل كل ما تعرفه •

ـ ٣ ـ

ترك المغارة •• علق فى رقبته دفتره •• سار يحلم ـ كما يقول فى الدفتر ـ بالشعر والشعراء وجنود الأب الذين لا يقهرون •

•• وهل لأبيه جنود ؟ !

•• كما يقول هو فى الدفتر • نعم

•• ما دام هناك أب كهذا يعلم ما يكون خارج مغارته ومقتدر بجنوده التي لا تقهر فكيف يسكت عما لا يرضاه ؟

••••••••

••••••••

•• لماذا لا ترد ؟

•• ذلك شيء لا أعلمه وليس بالدفتر جواب لمثل هذا السؤال • لكن جرى بينه وبين أبيه حوار ربما كان فيه بعض اجابة لسؤالك وهذا الحوار مثبوت في الدفتر •

•• قل ذلك الحوار كما ورد بالدفتر •

الأب : « اذهب يابنى الى الجزيرة النسائية الصغيرة الكائنة فى أطراف البحر الذي تقولون عنه أنه بلا حدود هناك ستجد رجلا كأنه الضياء وسط الظلمة أو الاسلام وسط الكفر(١) • قل له أبى يأمرك أن تقود الجيش لتنهى السوء من المدينة • ولتقتل كل الجناة •

الشاعر : لكن ما السبيل للوصول اليه ؟

الأب : لن تصل اليه الا سباحة •

الشاعر : أليس ذلك شاقا يا أبى ؟ !

الأب : أعلم لكنه لا بديل •

الشاعر : فلتقتل انت كل الجناة دون ذلك التعب والعناء ••

الأب : سبقت كلمتى أنى لا أفعل لأحد شيئا إن لم يفعل هو بداية الفعل » •

---

(١) التشبيه من « حى بن يقظان » .

وانتهى الحوار فى الدفتر الى هـذا الحد •

•• ألم يقل شيئا ساعة عودته ؟ !

•• جاء من شارع جانبى يصب وسط الميدان الذى اعتاد الحواة أن يجتمعوا فيه ساعة بدء المسيرة لقصر أحد الامراء ، التقيت بـه وسط الميدان وعانقته وضمنى ضما شديدا • أحسست فى حرارة أنفاسه أمانا لا عهد لى به وابتسم ابتسـامة قصـيرة وقـال : سوف ينتهى السوء من المدينة • قلت : كيف ياصديق ؟ قال : عائد لتوى من عند أبى ولقـد أوضـح لى طريق الجنود الذين سيقتلون كل الجناة وينتهى السوء من مدينتنا وتشرق بنور الأب كمـا كانت • كدت أظنه مجنونا لولا أن تابع لا تظننى مجنونا فدفترى هذا أمانة عندك •• لا تعطه أحدا •• فلتقتل دونه ان لزم الأمر وسوف تعرف منه كل شىء الى أن أعود •

•• ها انت ذا تعود •

•• بل هانذا غائب وسوف تعرف من الدفتر كل شىء وكيف انى أغيب الآن فى سبيل العودة بدت على قطع السحاب فى سـماء الميدان ملامح وجوم الغروب • اعتلى نصبا تذكاريا لأحـــد الأمراء • وقف فوقه • صـاح :

يا أبناء الأب • هانذا الآن آت لتوى من عند أبيكم • حادثته كثيرا • قد لا تصدقون • لكن ما حدث حدث وهو يسمعنى الآن ويرانى ويعرف اننى صادق لأن ما سأقوله قد حدث منه لى •

•• أين ذلك الأب الذى أنجب كل هؤلاء ؟!

•• أنت غائب ولن تعرف مغزى لكـلامى

•• بل حاضر أمامك الآن

•• غائب عن الأب • سترت وجوده فى نفسك ونسيت أنك غـائب حتى أصبح الغيـاب عنـدك أن تعود اليه

•• انك تهـذى • أنت مجنون ولا شك

وجاء صوت آخر

•• لا تلقوا بالاطاليه ، سوف يأتى الحواة الآن ولن يصبح له معنى فى وجودهم •

لكنــه أكمــل حــديثه برغم مقاطعات الآخرين له ٠

٠٠ يا أبنــاء الأب ٠ اننى سأذهب الآن ، لكن الرحلة طويلة طويلة طويلة ستنتهى عنــد الجزيرة النائية فى طرف البحر الــذى تظنونه بلا نهــاية ، فقط أريــد أن يأتى منكم من يزاملنى فى الرحلة لنقتــل الوحــدة ونعجل الوصول وسوف نعود مع جنود الأب الذين لا يقهرون فيقضون على السوء ويقتلون الجنـــاة لتشرق المدينــة بنور الأب ٠

٠٠ أى جنــاة يا مجنون ؟

٠٠ الجنود يعرفونهم قــد أكون أنا وأنت من بينهم ٠ لكن المؤكـد أن جنود الأب يخطئون ، وعلى أيديهم ستعود المدينة الى سابق عهــدها ممتلئة حسنا وعــدلا ونورا ٠ ولا نرى فيهــا قردا ولا حاويــا ٠

٠٠ الحواة هم أعظم من بالمدينة

٠٠ لم يقل الاب هذا ٠ لكنه قال أن الشعراء هم صوته

٠٠ كل الحواة يقولون الشعر

٠٠ ليسوا جميعا صوت الأب

٠٠ انك تهــذى

وتتابعت الأصوات المستنكرة من الحشد الذى ينتظر الحواة

٠٠ مجنون

٠٠ لا يدرى ما يقوله

٠٠ يبدو أن طول وحــدته قــد فتك بعقله

قاطعهم : لست كمــا تقولون ولتسمعونى ٠ اليس بالمدينة سوء وقذارة ؟

٠٠ بلى بها بعض السوء

٠٠ أتريدون أن تعود حسنة ؟!

٠٠ نعم ٠٠ نعم

٠٠ فليأت اذن منكم من يزاملنى فى الرحلة الى الجزيرة ٠

٠٠ أيــة جزيرة ؟!

•• التى يقيم فيهـا قائد جيوش الأب •
وتكاثرت الأصوات المستنكرة

•• اى اب ؟ وأى جيوش ؟

•• وأى قائـد ؟

•• ما معنى هذا ؟

•• انزلوه

شعر بامتعاض عظيم وحنين مهول لكن قبسا من نور الأب أضـاء نفسه وراح ينزل بهدوء عن النصب التذكارى للأمير وهو يقـول : سـوف تحملنى موجة وتضعنى أخرى • هانذا اقـول لكم آخر كلماتى قبـل ان أعود مع رجال الأب ، اننى أجبر نفسى على حبكم لأن أبى يحبكم واننى لن اقطع الرحلة الشاقة حبـا لكم ولكن لأن تلك هى مشيئة الأب •

نزل عن النصب واستند على همست فى اذنه

•• سوف آتى معك

•• ابق انت لتحفظ الدفتر

سار وحيدا مهيبا وسط الميدان وفى السماء كان وجوم الغروب قـد تكـاثف وشيعته ضحكات اشفاق واستهزاء وراحت جيوش الحواة والقردة والنساء والبنـات الراقصات تتوافـد على الميدان لتبدأ المسيرة هذه المرة لقصر أمير الأمراء فى طرف المدينة الغربى •

الكتاب الشهري

الصهيونية غير اليهودية

د· رجينا الشريف

عرض وتعليق : نوح حزين

هنالك جوانب كثيرة تجعل من كتاب الصهيونية غير اليهودية للدكتورة رجينا الشريف كتابا مهما · فالى جانب كونه اضافة هامة الى تلك الدراسات التى تبحث فى اصول الحركة الصهيونية ونشأتها وتبين اثرها المدمر على حركة التحرر العربية ، يحتوى الكتاب على تتبع دقيق لتطور الفكرة الصهيونية منذ كانت افكارا دينية غامضة مغلقة بدثار رومانسى رقيق حتى اصبحت قاعدة عنصرية واقعية وكيانا تدميريا هائلا · · وخلال هذا العرض ترجع الدكتورة رجينا الشريف المسميات الصهيونية الى اصولها وتلقى الضوء على الانعطافات الرئيسية فى تاريخ الحركة الصهيونية وترصد التحولات التى شهدها الفكر الصهيونى منذ البداية وتضىء جوانب من حياة الشخصيات الرئيسية التى لعبت دورا فى كل هذه التحولات ·

لكن الانجاز الرئيسى لهذا الكتاب يأتى من الربط الموضوعى بين نشوء الافكار الصهيونية وظهور أيديولوجية البرجوازية الاوروبية التى كانت الصهيونية جزءا اساسيا منها · فقد كانت الصهيونية نبتا شرعية للبرجوازية قبل ان تدخل مرحلتها الامبريالية بكثير · وبقدر ما تضىء لنا هذه الحقيقة من جوانب لعلاقة الصهيونية بالفكر والادب والفلسفة البرجوازية بقدر ما تدعونا الى اعادة النظر فى بعض الاستنتاجات غير الدقيقة حول العلاقة « المتأخرة » بين الصهيونية والامبريالية ، وتفسر لنا الكثير من الاحداث التى تبدو لنا غامضة فى العلاقة بينهما ·

ويعتبر هذا الكتاب بشكل ما استكمالا لبحث كانت المؤلفة قد نشرته فى بيروت عام ١٩٧٧ بعنوان « الصهيونية غير اليهودية فى انكلترا » ٠ وقد جاء ليسد فراغا فى مجال الدراسات الصهيونية تنبه له الكثير من الكتاب والباحثين سابقا الا أن أحدا لم يطرقه بمثل هذا التفصيل وهذه الدقة من قبل ٠

وعندما كتب الدكتور أسعد رزق كتابه المهم (اسرائيل الكبرى) عام ١٩٦٨ ذكر فى مقدمة كتابه ان ما أسماه بالصهيونية الامية أو الصهيونية غير اليهودية موضوع يحتاج الى دراسة مستقلة وذلك لأهميته الكبيرة ولتشابك هذا الجزء المهم من الصهيونية وارتباطها بالمشاريع الرامية الى ترسيخ أقدام الاستعمار الصهيونى فى فلسطين ٠ وبعد خمسة عشر عاما ظهر كتاب (الصهيونية غير اليهودية) للدكتورة رجينا الشريف تدرس فيه باستفاضة وتتبع دؤوب نشأة وتطور الأفكار الصهيونية التى بدأت بالانتشار بين مسيحيى أوروبا غداة ظهور حركة الاصلاح الدينى التى قادها مارتن لوثر ، واستمرت تتصاعد لتلتقى بالصهيونية اليهودية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وما نشأ عن هذا الالتقاء من اقامة للدولة اليهودية على أرض فلسطين بعد نحو أربعة قرون من ظهورها كنبوءة دينية مجردة ٠

وادراكا من الكاتبة لاتساع وتشابك الموضوع الذى تخوض فيه اتخذت لنفسها مسارا يبدأ مع أولى الدعوات (لارجاع اليهود نهائيا الى بلدهم التى منحها الله لهم من خلال وعده القاطع لابراهيم واسحق ويعقوب) كما يقول بول فلنجهاور أحد أوائل الصهاينة الألمان وينتهى بتحول هذه الدعوة الى واقع عملى بعد ارتباط هذه الفكرة التى بدأت دينية صرفة بقوى الاستعمار والامبريالية التى وجدت فى اليهود (مجموعة من المستعمرين الجاهزين لاستلام أرض تحت الحماية البريطانية) كما قال جوزيف تشامبرلين السياسى الاستعمارى البريطانى فى بداية هذا القرن ٠ وداخل هذا المسار ينكشف لنا الاساس الحقيقى لمجموعة الأفكار والمقولات والممارسات والتسميات التى تشكل أركان المصطلح الصهيونى الأساسية لترتسم فى النهاية صورة للصهيونية باعتبارها مكونا أساسيا من مكونات التاريخ الاجتماعى والسياسى والدينى الغربى وباعتبارها جزءا موازيا وليس متمما لتاريخ الصهيونية اليهودية ، بل المسؤول الحقيقى عن صدور وعد بلفور عام ١٩١٧ الذى أعطى اشارة البدء للتنفيذ العملى للحلم الصهيونى القديم ٠

ومنذ البداية تضع المؤلفة مجموعة من الركائز التى يقوم عليها بحثها • فتفرق بين الصهيونية باعتبارها أيديولوجية سياسية علمانية ظهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبينها كفكرة سابقة للصهيونية اليهودية ظهرت قبلها بثلاثة قرون وبالتحديد مع انبثاق حركة الاصلاح الدينى وانتشار البروتستانتية فى أنحاء متعددة من أوربا •

تعرف المؤلفة الصهيونية بأنها « مجموعة من الأفكار التى تهدف الى التحقيق العملى لما جاء فى مؤتمر بازل » الذى عقد فى سويسرا عام ١٨٩٧ داعيا الى انشاء وطن قومى لليهود فى فلسطين • وتعرف الصهيونية غير اليهودية بأنها « مجموعة الأفكار بين غير اليهود التى تهدف الى تأسيس دولة وطنية يهودية فى فلسطين » • « أما الصهاينة فهم (أولئك الذين يعتقدون أن الأقلية المعروفة باليهود هم شعب مستقل ويجب أن يعود للاستيطان فى فلسطين لانشاء كيان سياسى ذى سيادة » •

ونتيجة لتفاعل هذه العوامل التى يختلط فيها الأسطورى بالعلمى أخذت الصهيونية مسارا متعرجا تبلور فى النهاية ليصب فى طاحونة الاستعمار البريطانى الذى كان فى فترة ذروته الامبريالية يتطلع صوب الشرق ويرى فى فلسطين موقعا مثاليا للتحكم بالطريق اليه ومركزا يشرف من خلاله على أى تحركات مضادة قد تنشب فى المنطقة • وخلال هذه العملية المعقدة لعبت المصطلحات الدينية دور المموه عن الاطماع الاستعمارية المباشرة واتخذت الأهداف الاستراتيجية شكل الرموز الاسطوريه وتغلفت المخططات الاستعمارية بالشعارات الدينية لتتحقق فى النهاية واحدة من اكبر جرائم الاستعمار فى التاريخ حيث اجتثت شعب بأكمله وحل محله خليط من شعوب عديدة لا يجمع فيها سوى الايمان بمجموعة من الأساطير•

رحلة فى التاريخ :

تبدأ الكاتبة رحلتها التاريخية مع ظهور حركة الاصلاح الدينى المسيحية وظهور البروتستانتية التى مثلت التمرد الاوسع على المذهب الكاثوليكى الذى كان قد ترسخ عبر قرون من الممارسة العملية تكرست خلالها مجموعة من المفاهيم والقضايا التى سادت حتى ظهور البروتستانتية التى وضعت لنفسها مجموعة من الأفكار والمفاهيم والتفسيرات المخالفة لما ظلت الكاثوليكية تتبناه حتى ذلك الحين • وحسب هذه التفسيرات الجديدة فان اليهود ، وهم شعب الله القديم الذين تشتتوا فى المنافى بعيدا عن أرضهم سيعودون يوما اليها كما وعدوا بذلك حسبما جاء فى التوراة • وقد أسهم فى انتشار مثل هذه الأفكار ترجمة العهد القديم ، من الكتاب المقدس الى اللغات الوطنية بعد أن كانت معرفة اللغة

اللاتينية شرطا اساسيا للاطـلاع عليه قبل ترجمته · فازدهرت القصـص التى تروى عن انبيـاء بنى اسرائيل الذين صنعوا تاريـخ اليهود قبـل الشتات واصبحت ادبا مألوفـا للوجدان المسيحى البروتستنتى · واخـذ التفكير بالارض المقدسة يرتبط بالايحـاءات التورانية ، فاصبحت فلسطين ارضـا يهودية وأصبح اليهود هم شعب فلسطين الغرباء عن أرضـهم التى سيعودون اليهـا يوما ·

ولم يتوقف الاهتمـام بالعهـد القـديم عند هذا الحـد بل أصبح كذلك مصدرا للمعرفـة التاريخية · وراجت مجموعة من الاساطير التى كان يجمع بينهـا ارتباطها بالتاريخ الهجرى القـديم (فمن بين كل الهجرات لـم تعـد تذكر سوى هجرة ابراهيم ومن بين كل المـالك كانت مملكة داود هى التى تذكر على الدوام ومن بين كل الثورات لم تذكر سوى ثورة المكابيين ، ومن بين كل الشعوب التى سكنت فلسطين لفترات طويلة لم يعـد يذكـر سوى العبريين) ·

كما أعيـد الاعتبار للغة العبرية باعتبارها لغـة الوحى الالهى بعـد أن كانت لغـة الخرافة وانتعشت حركة لاحيـاء الثقـافة العبرية القديمة وأعيد الاهتمام (بالقبلانية) وهى مجموعة من الكتابات تتضمن تفسيرات صوفية للعهـد القـديم ·

وفى ساحات المدن الرئيسية قدمت المسرحيات الاخلاقية المرتكزة على فصول من العهـد القـديم مما أدى الى التعريف بأسماء مدن فلسطين وأنبياء اسرائيل الذين بنوا فيهـا ممالكهم · وظهر مذهب الألفية المسيحية الـذى يؤمن معتنقوه بعودة المسيح الثانية حيث يقيم العدل لمدة ألف سنة تسبق نهـاية العالم ، واحـدى علامات عودة المسيح العادل عودة اليهود الى أرض الميعـــاد ·

وقد شكل هذا المزيج من المفـاهيم التى ترتكز على الاساطير التى جاءت فى العهـد القـديم الأساس الذى قام عليه الفكر الصـهيونى فى أوربـــا البروتستنية · وعلى هذه الارضية قامت الحركة الصهيونية التى استمرت فى الانتشـار بين المسيحيين لكنهـا ظلت مرفوضة من اليهود الذين كـانوا قـد نسوا التـاريخ الذى أعاد اليهود احياءه · كما تشـكلت فى تلك الفترة نفسها الارضية التى قامت عليهـا مجموعـة الظـواهر المتعلقـة باليهـود واليهودية من افكـار صهيونية الى التشيع للسامية ومعاداتهـا فى نفس الوقت · وكثيرا ما حدث أن اجتمعت هذه الظواهر الثلاث فى فترة واحـدة وأحيـانا فى شخصية واحــدة ·

ومنذ عهد الاصلاح الدينى حتى اليوم كان هناك فى كل عصر دعاة للصهيونية غير اليهودية التى تطورت خلال السنين من عقيدة لاهوتية الى ايديولوجية سياسية • وجدت انتشارا سريعا لها فى انكلترا البيورتيانية وأوربا الكالفينية • وعلى أى حال فقد كانت النتائج المباشرة لكل ما تقدم أن تحول التعاطف مع شعب الله القديم الى تعاطف مع اليهود الحاليين وأصبحت فكرة عودة اليهود الى فلسطين فكرة منتشرة فى أوربا باعتبارها مقدمة لعودة المسيح ثانية • وتبنى هذه الأفكار قادة سياسيون مثل كرومويل فى انكلترا وفيليب جنتيل دولانكاليرى فى فرنسا وبول فلنجهاور فى ألمانيا وهولغر فى الدانمارك وأندروز بيدرسون كمب فى السويد كما تبناها أدباء مثل جون ملتون الذى قدم فى ملحمته الشهيرة (سامسون أغونيستيس) صورة ذاتية لليهودى تكررت كثيرا فى الأدب الانكليزى • وكذلك الكسندر بوب ووليام بليك • وفى فرنسا كان هناك راسين وفى ألمانيا جوتهولد ليسنغ • كما وجدت طريقها أيضا الى أفكار الفلاسفة مثل جون لوك الانكليزى وروسو وباسكال الفرنسيين وهردر وفيختة الألمانيين • وبلغ من قوة انتشار هذه الأفكار أن تنبأ راهب بروتستنتى يدعى بيير جوربو باعادة تأسيس مملكة يهودية فى فلسطين قبل نهاية القرن السابع عشر •

النبوءة والتنفيذ :

وتذكر الكاتبة أن فكرة عودة اليهود لم تلق تجاوبا كبيرا بين أوساط اليهود الذين كانت بالنسبة لهم تتعلق بالتنبؤ أكثر مما تتعلق بالتنفيذ ولعل أبرز من جسد هذا التوجه لدى اليهود دافيد ليفى البريطانى الذى رفض فكرة الربط بين اليهودية المعاصرة وعودة اليهود الجسدية الى فلسطين وقال « ان اليهود يستطيعون تدبير خلاصهم وهم مشتتون » •

وتصل المؤلفة الى القرن التاسع عشر حيث بدأت الافكار السياسية التى واكبت بروز حركة الاستعمار الاوربى وتدخل الافكار الدينية بالتدريج لتعطى لفكرة عودة اليهود الى فلسطين زخما كانت قد افتقدته فى القرن الثامن عشر • وبدخول الافكار السياسية اليها بدت الدعوة الى عودة اليهود الى موطنهم القديم تنفض عن نفسها الطابع الاسطورى وتكتسب لنفسها صيغة عملية قربتها كثيرا من الفكر الاستعمارى الذى ازدهر فى كل أرجاء أوربا فى تلك الفترة • ونتيجة لذلك لم يعد تحول اليهود الى المسيحية الذى ظل حتى ذلك الوقت شرطا للعودة التى تسبق عودة المسيح العادل مطروحة كما كانت على الدوام مما مهد لارتباط الصهيونية بالفكر الاستعمارى ارتباطا استمر حتى يومنا هذا •

وكان العقد الأخير من القرن الثامن عشر قد شهد مجموعة من التطورات فى الفكر الاستعمارى الأوربى ما لبثت أن انتقلت الى حيز التنفيذ العملى فى القرن التالى وكانت الصيغة الاستعمارية هى الغالبة هذه المرة . ففى تلك السنوات كان نابليون يعد لحملته الشرقية التى طرح خلالها ولاول مرة فكرة عودة اليهود الى فلسطين وتكوين دولتهم الخاصة بهم . وطرح البريطانيون فكرة عودة اليهود الى فلسطين باعتبارها تمثل مكسبا اقتصاديا وتجاريا لبريطانيا . ومنذ ذلك التاريخ لم تعد عودة اليهود الى فلسطين تحقيقا لنبوءة دينية أو وعد الهى بل اصبحت جزءا من الاستراتيجية الاستعمارية فى المنطقة . وأصبح تاريخ الصهيونية بعد ذلك هو تاريخ الارتباط بالاستعمار والامبريالية بغض النظر عن الدولة التى تتولى زمام قيادتها .

وتربط المؤلفة بين الحركة الانجليكية التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر وبين العقيدة البيورتيانية التى انتشرت فى القرن السابع عشر ويطال التشابه بين الحركتين الطابع البراغماتى الذى لم تخل منه أى منهما . الا أن البراغماتية هذه المرة أصبحت تمتلك قوة التنفيذ . وتناقش الكاتبة هذا الازدهار الذى استمر طوال العهد الفكتورى اى حتى بداية هذا القرن من خلال بعض الشخصيات السياسية البريطانية التى عكست الجوانب المتعددة للصهيونية من نبوءات دينية وأفكار استعمارية وتشيع للسامية ومعاداة لها . وتتوقف قليلا عند شخصية لورد شافتسبرى الذى وضع كتابا بعنوان « دولة وتوقعات لليهود » قال فيه « ان اليهود مغتربون فى كل البلاد الا فى فلسطين » وهو الذى صاغ الفكرة القائلة بأن فلسطين بلد بلا أمة يجب اعطاءها لأمة بلا بلد . وهى الفكرة التى تحولت الى الشعار الصهيونى المعروف « أرض بلا شعب لشعب بلا أرض » .

وترسم لنا الكاتبة صورة للارضية التى حدث فوقها التحول فى طبيعة الدعوة الصهيونية وارتباطها بالاستعمار البريطانى دون غيره . ففى ذلك القرن « كانت فلسطين نقطة التقاء ثلاث مصالح بريطانية خاصة هى : ميزان القوى الاوربى وتامين طريق الهند المهددة من قبل فرنسا وروسيا القيصرية وطريق العبور الحيوى للهند من سوريا » .

ومنذ ذلك التاريخ بدأ ما وصفه ديفيد جولك « بالوحدة العجيبة بين سياسة الامبراطورية ونوع من الصهيونية المسيحية ذات الطابع الأبوى الذى اتضح فى سياسة بريطانيا فى الأجيال التالية » .

الأدب ايضـا :

وتنتقل الكاتبة الى حقل آخر من حقول النشاط الفكرى الصـهيونى وتحس بشكل غير مباشر قضية هامة تتعلق بالادب الذى أنتجه الفكـر الصهيونى غير اليهودى فى انكلترا فى ذلك الوقت • فقـد كانت الحركـة الرومانسية فى الأدب ، وهى حركة غير بعيـدة عن التاثيرات ذاتهـا التى أنتجت الفكر الصهيونى قد عادت الى الالتقاء بالفكر الصهيونى بشكل مباشر فى القرن التاسع عشر وذلك من خلال تمجيد الرومانسية التى كانت المذهب الأدبى السائد فى ذلك الوقت للغريزة والعاطفة الذى حل محل تمجيد الذهن والعقل الذى رسم عصر التنوير والأعمال الكلاسيكية الجديدة • ومن خلال تاكيدها على العرق والقومية والدين وجدت الرومانسية نفسها تمجد اليهود الذين حافظوا على وجودهم وتميزهم رغم النكبات التى المت بهم • وآمن قسم من الرومانسيين بفكرة الشعب المتفوق على الآخرين وبضرورة عودة اليهود الى فلسطين •

وقـد تناول بعض الأدباء الرومانسيين هذه الحالة العبرية وعبروا عنهـا شعرا ومسرحا ورواية • ففى المسرح كتب الشاعر والمسرحى الالمـانى غوتهلد ليسنج مسرحية (ناثان الحكيم) التى تجرى حوادثها فى فلسطين فى زمن الحروب الصليبية حيث يتحول اليه كل من المسيحيين والمسلمين المتحاربين طالبين النصح والارشاد •

وفى الشعر كتب لورد بايرون (الغنائيـات العبرية) التى تتضمن تيمات فلسطينية وتوراتية • وكتب ويليـام وردزورث قصيدته (أغنيـة الى اليهودى التائه) و (عائلة يهودية) وكتب روبرت براونغ الذى كان على معرفة باللغة والثقـافة العبريتين قصيدة يؤكـد فيهـا ايمانه بعودة اليهود الى فلسطين بعنوان (يوم الصليب المقدس) • وفى الرواية ظهر والتر سكوت الذى كتب (ايفانهو) وظهر دزرائيلى • كما كتبت جورج اليوت روايتهـا الشهيرة (دانييل ديروندا) التى تعتبر أول رواية صهيونية حقيقية • وقد اعتبرهـا البعض « المقـدمة الأدبية لوعـد بلفور » •

نابليـون فلسطين :

لقـد كان القـرن التاسع عشر حاسما فى تاريـخ الحـركة الصهيونيـة فخلاله وضعت الركائز الفكرية الاستراتيجية والاقتصادية لها •

فقبل بداية القرن بعـام واحـد دعا نابليون يهود آسيا وأفريقيا للقتال تحت رايته لاقامة « مملكة القدس » وذلك فى رسالة شهيرة وجهها (بونابرت قائد جيوش الجمهورية الفرنسية فى أفريقيا وآسيا لورثة فلسطين الحقيقيين) ولكن هزيمـة نابليـون فى عكـا وضعت حـدا للفكرة مؤقتـا لتعود فى عهد

نابليـون الثالث حيث الف سكرتيره الشخصى كتابين هما « المسالة الشرقية الجـديدة » و (اعـادة تكوين الأمة اليهودية) تحـدث فيهما علنـا عن المكـاسب الاقتصادية التى تحصل عليها أوربا فى حالة عودة اليهـود الى فلسطين • فهى ستحصل « على طرق رئيسية وفرعية جـديدة للحضـارة الأوربية » •

وقـد استفـاد موسى هيس وهو أحد مؤسسى الحركـة الصـهيونية اليهودية من هذا هذا الكتـاب واقتبس منه فقـرات عديدة ضمنها كتـابه الشهير (روما والقدس) الذى يعتبر أول كتـاب يؤرخ لظهور الصهيونية اليهودية السياسية •

وخـلال القرن التاسع عشر (أصبح الوجـود الصهيونى فى فلسـطين قضية سياسية بالدرجة الاولى تنـادى بهـا القـوى الأوربية التى تسـعى للتوسع فيمـا وراء البحـار وذلك بغض النظر عن اى نبوءات دينية وبعيدا عن أى تعـاطف مع اليهود) • وخـلال هذا القرن تم الجمع بين الأفكـار الدينية والواقعية السياسية ، وتعاونت السلطات العلمانية مع السلطات الدينية فى استخدام الافكـار الصهيونية للافادة منها فى العمل السياسى • و (تحت عنوان المسالة الشرقية وجـدت فلسطين نفسها فجـأة تدور فى فلك السياسة الأوربية وتحت التأثير التنـافسى لكـل القـوى الأوربيـة الرئيسية) •

ومثلمـا كان لكل فترة رموزها وأبطـالها كان اللورد بالمرستون الرمـز الأكبر لنوع من الصهيونية يمكن وصفه بالبراغماتية فقـد ارتبطت عنـده الأفكـار الدينية بالاهداف الاستعمارية • ورغـم (أن حملـة نابليـون الشرقيـة عام ١٧٩٩ كانت المحـرك الرئيسى لأطمـاع بريطانيا فى الشرق الأوسط بما فى ذلك فلسطين بالطبع) الا أن فضل بالمرستون (هو اكتشاف الفكـرة السياسية الكافيـة فى قلب الحكم الدينى) ففى عهده بدأت اقـامة المستوطنـات اليهودية فى فلسطين لانهـا (ستفيد بريطانيا بالضرورة) • فقـد كانت اقـامة المستوطنـات جزءا من سياسته التى كانت تقوم على خلق مناطق أقليـات داخل الامبراطورية العثمانية لتتولى بريطانيا حمايتها والاشراف على شئونها • لكن الدلالة الأكثر خطورة لهذه الخطوة هو كونها أول توكيـد على موافقـة اليهود على التعاون مع الصهاينة غير اليهـود والاستعداد لتنفيذ مخططاتهم الاستعمارية • لقـد رأى بالمرستون فى اليهود « عنصرا أسـاسيا لدعم السلطـان العثمـانى ضـد أى مخططـات شريرة من جانب محمد على أو خليفته » • ويمثل هذا أول افصاح عن الدور الموكل للدولة اليهودية من قبـل الدول الاستعمارية الداعمة لها فى وجه أعدائهـا

المحتملين فى تلك المنطقـة وقـد بقيت هذه فكرة محورية فى الذهن الاستعمارى حتى يومنـا هذا · وكان أول من نفـذها هو تشارلز هنرى تشرشل الضابط الصهيونى المتطرف ، الذى قـام بتقـديم العون للسلطان العثمانى للوقوف فى وجه محمد على ·

أما موقف اليهود من تلك التطورات فتذكر الكاتبة أنه كان سلبيا حيث كان الصهاينة يتصرفون بمعزل عن اليهود ، وفى عام ١٨٤٠ حاول بالمرستون معرفـة موقفهم من التعـاون اليهودى البريطانى فيما يتعلق بالمستوطنات التى اقترح اقامتها فى فلسطين الا أن الاستجابة كانت فاترة · فقـد كانوا أكثر اهتماما بنضـالهم من أجل تحرر مدنى وسياسى تام فى بريطانيا ، لكن الصورة اختلفت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وذلك مع انتقـال الاستعمار البريطانى الى مراحل أكثر تقـدما وعدوانية ·

الخطوات العملية :

وتتناول المؤلفـة أثر الثورة العملية التى حدثت فى تلك الفترة على الحركة الصهيونية · فقـد أثارت تلك الثورة نوعا من التعارض بين الدين والعلم ، تمثـل فى كتـابات داروين وهكسـلى وبـدأ السقوط الفعلى للتبريرات الدينية التى كانت تساق لارجاع اليهود الى فلسطين · وحفاظا على استمراريتها ارتـدت الصهيونية رداء العلم وبدأت بارسال البعثات العملية والجغرافية والتاريخية والاقتصادية تمسح أراضى فلسطين وتبحث مستقبلها فى ضوء امكانياتها التى لم يستغلها سكانها العرب البائسون ، وأظهر المكتشفون أن لفلسطين « أصحـابا غائبين » هم اليهـود وانهم الوحيدون المؤهلون لحل مشكلاتها ·

وخـلال هذه الفترة التى شهدت تفاعل الروح الصهيونية الجـديدة التى اتخـذت طابعـا عمليـا مع تطور السياسة الشرقية لبريطانيا بدأ مـع مجئ غلادستون لرئاسة وزراء بريطانيا كانت الصهيونية اليهودية تنتقل من الفكر النظرى الذى يؤرخ له عادة بظهور كتابات موسى هيس الى حيز الاعـداد لخطوات عملية لتحقيق حلم اليهود بالعودة الى أرض فلسطين على أيـدى هرتزل · وكان رمز هذه الفترة الحقيقى هو لورنس أوليفانت الـذى كان عضوا فى البرلـمان البريطـانى وصحفيا ومتدينا متطرفا · ولا تأتى أهمية أوليفانت من اقتراحه باحضار (مستوطنين يهود من رومانيا وروسيا وأجزاء أخرى من الامبراطورية العثمانية) لاستطان ٥ر١ مليون فدان فى الضفة الشرقية لنهر الأردن بعـد طرد البدو (المولعـون بالحرب) وابقـاء الفـلاحين (احتياطيا) للعمل مثل الهنود الحمر فى أمريكا) · بل من كونه أول من أوجد جسورا للاتصال بين الصهاينة غير اليهود والصهاينة اليهود ·

فقد كان أوليفانت يؤمن بأن اليهود يجب أن يكونوا من المعنيين بأمر الاستيطان · كما كان على صلة بجمعية (احبـاء صهيون) وهي حركـة تأسست في اوروبا الشرقية همها الاول تنظيم عمليات الهروب من المذابح التي قامت ضد اليهود في روسيا بعد محاولة اغتيال القيصر نيقولا الثاني والدعوة لايجاد وطن يقبل اليهود الهاربين ·

وفي تلك الفترة نشأت فكرة استثمار الاضطهاد الذي يلاقيه اليهود في بعض بلدان اوروبا لدفعهم للهجرة الى فلسطين · وهي نفس الدعـوة التي استثمرت اضطهـاد النازيين لليهود لدفعهم للهجـرة الى « أرضهم الموعودة » خلال الحرب العالمية الثانية ·

وعلى صعيد السياسة الشرقية لبريطانيا استبدل غلاد ستون سياسة سلفة المحافظ د زرائيلي التي كانت تقوم على دعم تركيا في وجه غريمتيهـا الاستعماريتين فرنسا وروسيا القيصرية بسياسة تعتمد الهجوم على الاتراك واحتلال اجزاء من الامبراطورية العثمانية فقامت باحتـلال مصر وقبرص فاقترب الحلم الصهيوني خطوة من التحقق اذا ما لبث اللورد كتشنز ان دعا بريطانيا « لضمان فلسطين كدرع للوجود البريطاني في مصر وحلقة وصل برية مع الشرق » ·

وهكذا لم تعد الصهيونية متناغمة مع الامبريالية البريطانية فحسب بل اصبحت جزءا اساسيا منها · لقد ولت الايام التي كانت فيها الصهيونية تتغلف بكلمات منمقة عن عودة الشعب اليهودي الى ارضـه الموعـودة · فمتطلبات الامبريالية افرزت الصهيونية السياسية التي تعززت بانتشارها بين يهود اوروبا وظهر زعماء يهود على رأس الحركة الصهيونية وصلوا بها الى اقامة الكيان السايسي المنشود ·

وتقدم الكاتبة صورة لواحد من ابرز الشخصيات الصهيونية التي ظهرت في تلك الفترة هي شخصية ويليام هشلر الذي التقى بهرتزل في فينـا ورتب له من خلال عمله الدبلوماسي هناك لقاء مع دوق بادن عم القيصر وليام الثاني قيصر المـانيا في ذلك الوقت ثم التقى هرتزل عن طريقه ايضا بالقيصر نفسه مسجلا أول نجاح سياسي له · كان ذلك قبل انعقاد المؤتمر الصهيوني الاول بازل عام ١٨٩٧ · وعندما عقد هذا المؤتمر كانت الاهداف التي وضعها ترتكز الى تراث طويل منالفكر الصهيوني الديني الذي تجسد عند التقاء اهداف الصهيونية اليهودية بالصهيونية غير اليهودية ·

وتصل بنا المؤلفة الى مشارف القرن الحالي حيث اصبحت الامبريالية البريطانية والصهيونية مقبولتين لدى الصهاينة اليهود ، وحيث أصبح للصهيونية تراث ترتكز اليه وشخصيات تعكس التوجه الرئيسي لهـذه الحركة · ومن أبرز هذه الشخصيات جوزيف تشامبرلين رئيس الوزراء

البريطانى آنذاك ولويد جورج الذى قاد بريطانيا اثناء الحرب العالمية الاولى وآرثر جيمس بلفور صاحب الوعد الشهير باقامة وطن قومى لليهـــود فى فلسطين ٠

وترى الكاتبة ان جوزيف تشامبرلين يمثل نوعا جديدا من الصهيونية تطلق عليه اسم الصهيونية العملية ٠

فقد كانت مصلحة بريطانيا لديه هى همه الاول ٠ « ولم تكن النبوءات التوارتيه أو الاعتبارات الانسانية تعنى لديه شيئا ٠ الا انه رأى فى اليهود مجموعة من المستعمرين الجاهزين لاستلام أرض تحت الحماية البريطانية ٠

ولم يتردد تشامبرلين لحظة فى تطبيق فكرته تلك حيث قام عام ١٩٠٣ بمنح هرتزل ارضا فى العريش ليقيم عليها مستوطنة يهودية « الا أن الفكرة فشلت لأن لجنة قررت حاجة العريش للماء وقالت ان هذه المشكلة لا يمكن حلها الا بتحويل جزء من ماء النيل اليها » ٠

كما قام تشامبرلين اثناء اجتماع له بهرتزل ، وهو أول اجتماع لزعيم يهودى مع سياسى بريطانى منذ عهد كرومويل بعرض اوغندا لتوطين اليهود فيها ومع ان المؤتمر الصهيونى السادس الذى عقد عام ١٩٠٣ رفض الفكرة لكن التاريخ سجل أول حدث من نوعه « تعرض فيه حكومة ما على اليهود اقامة كيان خاص بهم ٠

وعـد بلفور :

ولا يختلف بلفور كثيرا فى انتمائه الصهيونى عن تشامبرلين بما فى ذلك امتزاج صهيونية بالعداء للسامية ٠ فقد اتهمه اليهـود فى المؤتمـر الصهيونى السابع بأن « لديه عداء مفتوحا للسامية ضد مجموع الامـة اليهودية » ٠ لكن عداءه للسامية لم يمنعه من اصدار وعـده الشـهير بعـد خمس عشرة سنة من هذا الاتهام ٠ وتستنتج المؤلفة ان « المواقف الغامضة والغريبـة لبلفور حول المسـألة اليهودية تثبت رأينـا فى أن الصهيونيـة والعرقيـة والعـداء للسـامية هى مكـونات لظـاهرة واحـدة ، فطبيعة الصهيونية لا تستوعب العداء للسامية فحسب بل ترحب بهـا أيضـا » ٠

والى جانب هذه الشخصيات الرئيسية الثلاث تضىء الكاتبة جانبا هاما من جوانب الارتباط الصهيونى الامبريالى عبرت عنه شخصية هربرت سايد بوتام الذى كان وزيرا عند لويد جورج ٠ وهذا الجانب هو ما تدعوه الكاتبة (بارتباط الصهيونية كفكرة بأهداف استراتيجية امبرالية محددة) فقد كتب سايد بوتام يقول « ان فلسطين هامة جدا لحماية مصر والدفاع عن قناة السويس » بل انه ربط فى احدى مقالاته بين فلسطين (باعتبارها أرض اليهود والموعودة ومصر باعتبارها مهد الشعب اليهودى) ٠

وكان يدعو فلسطين يهودا والسامره ٠

ولم يتردد فى الاعلان بصراحة عن ضرورة الصهيونية بالنسبة لبريطانيا ٠ بقوله « لو تم تكن صهيونية جاهزة بين ايدينا لاضطررنا لاختراعها » ٠

ان هذا الحماس للفكر الصهيونى يحتوى الكثير من الدلالات الا انه يعكس حقيقة هامة تتمثل فى المسئولية الرئيسية للصهيونية غير اليهودية فى اصدار وعد بلفور الذى (جاء كما يأتى الماء باحثا عن منبعه) بتعبير جوزيف جفريز ٠ وهذا القول هو وجه العملة الآخر لما قاله الزعيم الصهيونى اليهودى حاييم وايزمن حول وعد بلفور « نحن اليهود حصلنا على وعد بلفور دون توقع ٠٠٠ لننا لم نحلم بوعد بلفور ولنكن صريحيين ٠ لقد اتى الوعد الينا بين ليلة وضحاها » ٠

وبصدور وعد بلفور لم يكتمل حلم الصهيونية ولم تفك ارتباطها بالامبريالية بل ربما كان صدور الوعد بداية جديدة لسلسلة أخرى فى مسلسل الارتباط الامبريالى بالصهيونية ٠ لقد اكتملت الدورة الفكرية للصهيونية غير اليهودية وبقى الجانب العملى ، جانب التطبيق الفعلى لرعد بلفور ٠ ولقد تعاونت فى ذك بريطانيا التى شاخت مع الولايات المتحدة الامريكية التى تسلمت زمام القيادة الامبريالية من بعدها ولذلك كان الفصل التالى فى الكتاب حول الصهيونية فى امريكا ٠

الصهيونية فى أمريكـــا :

فى هذا الفصل تعرض الكاتبة باختصار لتطور الصهيونية فى أمريكا منذ نشأتها كفكرة دينية وروحية بين الجماعات البروتستانتية والبيورتيانية التى هاجرت من أوربا الى العالم الجديد وتنتهى بكارتر مسرورا بشخصيات دينية وسياسية مثل وبليام بلاكستون الذى صاغ شعار (أرض بلا شعب لشعب بلا أرض) وشخصيات لرؤساء امريكيين مثل ودرو ويلسون صاحب النقاط الاربع عشرة الشهيرة الذى وصف بأنه (صهيونى متحمس يسعى لارجاع اليهود الى أرضهم) ٠ والذى أقر بموافقته على وعد بلفور قبل مرور أقل من عام على صدوره ٠ وتشرح الكاتبة الدور المعقد الذى قام به كل من روزفلت وترومان تجاه اليهود بالرجوع الى شخصيتى كل من الرئيسيين لاستخراج ملامحصهيونية فيهما ٠ولكن بقليلمنالتوفيقهذهالمره ٠

ورغم الجهد الكبير المبذول فى هذا الفصل الا أنه الفصل الاضعف والاكثر ارتباكا ٠ فرغم أن المؤلفة تذكر أن « جميع الرؤساء الامريكيين الذين أعقبوا ويلسون التزموا بطريقة أو بأخرى بالوضع الصهيونى وعبروا جميعا — على الأقل — عن تعاطفهم مع الحركة الصهيونية وتقبلوا أهدافها فى

فلسطين ، الا أنها تبجث عن هذا الالتزام وهـذا التعـاطف فى شـخصيات الرؤساء أكثر ممـا تبحث عنه فى التطورات الاقتصادية والسياسية التى شهدها العـالم فى تلك الفترة · فهى ترد ظاهرة هامة وخطيرة مثل ظاهرة ارتبـاط الصهيونية بالامبريالية الأمريكية ودعم الأخيرة لهـا بغير حدود الى أن « اعتبارات المشاعر والاخلاقيات قـد دخلت عملية صنع القـرار السياسى وفى النهـاية تفوقت على جميع الاعتبارات الموضوعية الأخـرى الخاصة بالسياسة الواقعية » فتنسف بذلك الجهد الهائل الذى بذلتـه لرسم أرضية اللقـاء الصهيونى الامبريالى وارتباطهما الحتمى · فعنـد وصولها الى هذه النقطـة فقدت الكـاتبة السـيطرة على الصـهيونية باعتبارها أداة من أدوات الامبريالية بغض النظر عن الاشخاص الـذين يحتلون مناصب الرئاسة فى البيت الابيض وراحت تتتبع الملامح الصهيونية المتناثرة فى شخصية الرئيس أو السياسى متجاهلة التحول الجـذرى الذى طرأ على الصهيونية بانتقالها من فكرة دينية روحيـة الى احـدى الأدوات الرئيسية للامبريالية فى محاولاتها فرض هيمنتها على العـالم وذلك بغض النظر عن شخصية الرئيس وعواطفه الشخصية فمع أن ترومان صهيونى مثل كروميل الا أن للأول مهـام عملية عليه القيـام بها وفى هـذه النقطة بالذات يبدأ الاختـلاف بين الشخصيتين ·

ان استنتاجا يقول « ان مدى المعونة العملية التى منحت للصهيونيـة تفاوتت بشكل كبير قياسا الى الدرجة التى شعر بها الرئيس انه ملزم تجاه الصهيونية يضعف من القيمة العلمية للكتـاب ويصل بالمقـدمات الجيدة والحقـائق التاريخية الغنية التى استخلصتها من عدد كبير من المصـادر الى استنتاجات لا تأخـذ فى الاعتبـار العـامل السياسى والأيـديولوجى وتستعيض عنه بالعامل الاخلاقى أو الشخصى وهى استنتاجات لا تصـل الى مستوى المقـدمات التى وضعتها فى الفصول الأولى من الكتـاب ·

وبعكس البداية الموفقـة التى اسـتهلت بهـا المؤلفـة كتابهـا فانهـا أهـدرت جانبـا هاما من هذا الجهـد الكبير حين خلصت الى استنتاجات ساذجة حول الطريق الذى يجب سلوكه لكسر شوكة الهجمة الصـهيونية مفـادها أن العـرب قـد ينجحون اذا ما سلكوا طريقـا غير مباشر فى العمل السياسى وذلك بتعزيز صورتهم داخل الولايات المتحدة · وتضيف « يمكن القيـام بذلك فقط اذا سيطر الغرب أخيرا على نزعـاته الصهيونية » ، الا أن هذا الحـل الذى لا يتناسب أبدا مع الدراسة العميقـة والمتابعة الجيدة التى قدمتها بالاضـافة الى بعض الملاحظـات حول تشـخيص العـلاقات الصهيونية الأمريكية على وجه الخصوص لا ينفى الصفة الموضـوعية عن الكتـاب ولا يقلل من أهمية الدراسة باعتبارها مساهمة كبيرة وهـامة فى حقـل لا يزال فى مجمله مجهولا لدينـا ·

المكتبة الأجنبية

الديالكتيك المادى وتطور المعرفـــة

فاجسلاف كوراييف *(١)

ترجمة : محمد عثمان مكى ـــ الخرطوم

منذ بواكيره يلعب الديالكتيك المـادى دورا مهما فى تطوير المعرفة العلمية لقوانين تطور المعرفة • وفى عصرنا الراهن حيث اصبح السؤال عن القوى الدافعة للمعرفة العلمية واسباب تطورها يتخذ طابعا جادا ، وحيث تم التحقيق الواضح للطبيعة التاريخية للمعرفة العلمية ومعاييرها ، وحيث اوضح تطور المعرفة الطابع الجـدلى العميق لحركة العلم ، واخـيرا حيث اصبحت العلاقة بين التطور العلمى والتطور الاجتماعى وثيقة تماما ، اصبح الدياككتيل المـادة الاساسية لتطور العلم •

العلم المعاصر يرفض اتجاهات العلم الكلاسيكى الهادفة لاختزال درجة التعقيد العلمى فى مجرد علاقات مباشرة بين العلة والمعلول • اصبحت العلاقة بين المستويات النظرية والتجريبية للمعرفة العلمية اكثر تعقيدا ، وبدلا عن الربط النظرى البصرى المباشر بين اسباب الظواهر ، اصبح لابد للعلم من الاستعانة بالاشكال المنطقية والرياضية ، واصبحت الاشكـال العلمية تتجاوز حدود العلوم المتخصصة المختلفة ، واصبح التأكيد يتم على ضرورة التركيب العلمى للمواضيع الخاضعة للبحث • كل هذه الاتجاهات فى تطور المعرفة العلمية نبعت من ضرورة اتخاذ موقف جديد من آليـــات

---

(١) ف. كوراييف مرشح فى العلوم الفلسفية ، السكرتير العـام لقسم العـلوم الاجتماعية التابع لاكاديمية العلوم السوفياتيه . من مؤلفاته . « ديالكتيك الشـكل والجوهر فى المعرفة العلميـة » .

العلم وقواه الدافعة ووسائله المعرفية والمنطقية · وفى الواقع اصبح لابد للعلم من ان يتخذ طابعا جدليا نتيجة لتوسع محتواه التاريخى والثقافى ويتجه للتأكيد على تحول المعرفة العلمية من مجرد التحليل الاحصائى الى ضرورة صياغة النماذج التاريخية لتطوره ·

اصبح هذا الاتجاه مميزا ليس فقط للفلسفة المادية الجدلية والتى تعتبر المعرفة انعكاسا للوجود ونتاجا اجتماعيا للعمليات التاريخية والتى تعتمد على تطور الثقافة المادية والروحية · وفى السنين الاخيرة بدأت الفلسفة الغربية ايضا فى الاعتراف بمبدأ الربط بين كل من المدخلين المعرفى والاجتماعى ـ الثقافى المنبنى على تركيب النماذج الديناميكية التاريخية للمعرفة العلمية ووضع الاعتبار للمحتوى الاجتماعى ـ التاريخى الواسع لتطور العلم وعلاقاته المتداخلة مع اشكال الوعى الاخرى ومع الانتاج المادى ·

حتى منتصف الستينات كانت السيادة للفلسفة الوضعية الجديدة ـ بكل ما تحمل من معاداه للتاريخية ومن تجريبية ضيقة فى فهم اسسى وبنيه وآلية تشكل تطور المعرفة العلمية · وقد فشلت هذه المواقف فى صياغة برنامج متكامل ومؤثر للتحليل الفلسفى والمنهجى للعلم ، وعجزت عن خلق علاقة مع روح العلم المعاصر · وكمحاولة للتطور قامت النظريات الوضعية الجديدة التى تشمل ما يسمى بـ « العقلانية النقدية » (ك ـ يوبر و هـ · البرت) وما يسمى بـ « الاتجاه التاريخى » فى فلسفة العلوم (ت · كوت وس · تولمن وب · فيريبند) الهادفة الى صياغة انموذج منطقى ـ منهجى للمعرفة العلمية يكون قادرا على وضع صياغة تقريبيـة لقوانين التطـور العلمى · وهذه النظريات بعكس الوضعية الكلاسيكية تؤكد على الاهميـة النظرية والمعرفية والمنهجية لاعتبار تاريخية وتكامل المعرفـة العلميـة والعلاقة الوثيقة بين المعرفة الفلسفية والعلمية المحددة ولرفض المفـاهيم التراكمية الساذجة لتطور المعرفة ·

هذا التحول فى رؤية ومداخل بعض الفلاسفة الاوربيين وتقدمهم من مواقع العدمية والعداء للتاريخية والتى كانت تميز الوضعيين الجدد ، تجاه الاعتراف بضرورة المدخل التاريخى فى معالجة قضايا المعرفة العلمية تحول عظيم الدلالة ، ولكنه لا يعنى بانه يمكن اعتبار « العقلانيـة النقـدية » و « الاتجاه التاريخى » بمثابة « الثورة الكوبرنيكية » فى الفلسفة ومنهجية العلوم · بالطبع ان الاحتياج لبناء النماذج الديناميكية للمعرفة العلميـة وحتميتها الاجتماعية ـ الثقافية هى والعديد من الافكار الاخرى ليست بالاشياء الجديدة · فلقد تم استخدامها لفترة طويلة وبطريقة مثمرة فى المنهجية المـاركسية للعلوم ·

وهكذا بينما كانت الفلسفة الماركسية تبحث فى ماهية واشكال ودوافع تطور المعرفة العلمية ، وخصوصا فى مراحل الثورات الرئيسية ، وفى منعطف هذا القرن فى مؤلف لينين « المادية والنقد التجريبى » ، نجد أن الفلاسفة الغربيين قد اكتشفوا لتوهم الحتمية الاجتماعية وتنوع ومقدمات وعناصر المعرفة العلمية وتطورها • ان التطور المتواتر للمعرفة العلمية فى عصرنا الراهن والذى انعكس فى العديد من الثورات فى مجال العلم تمتد جذوره حتى الثورة العلمية التى نشبت فى منعطفى القرن ، والتى قام لينين بتلخيص انجازاتها ـ ولهذا السبب وحده فاننا نعتقد بان التحليل اللينينى لماهية تقدم المعرفة العلمية وقواها الدافعة لازل يحتفظ بحيويته •

ان اهم انجازات التحليل اللينينى للثورة فى مجال العلوم الطبيعية كان هو النتيجة القائلة بان تقدم العلم يخضع لقوانين الديالكتيك العامة • تميز الديالكتيك المادى بقدرته على التمييز بين شكلين رئيسين للتطور الارتقائى والثورى : الاول هو تطور بطىء وتدريجى بينما الاخير هو تطور مفاجىء وعنيف يشمل التعبيرات الجوهرية فى ابنية والمحتوى • وهناك علاقة جدلية ومعقدة بين هذين الشكلين ـ يقوم الارتقاء بتمهيد الطريق للثورة وتقوم الثورة بدورها بفتح المجال امام المراحل الجديدة والعليا للتراكم الارتقائى التدريجى • وهكذا فان التطور يمثل وحدة حركية للاستمرارية والانقطاع ، التتابع والتجديد •

يقوم الديالكتيك المادى بتعريف الاطار العام لتطور المعرفة العلمية • صحيح ان العلم قد مر بمراحل تراكم تدريجى وبطىء نسبيا للافكار الجديدة التى تقوم بتوسيع المعرفة السائدة وبناءها بشكل يشبه الاسس التى يتم فيها الرفض الثورى العنيف للافكار والتقاليد السائدة • وبالطبع على المفاهيم الجدلية المادية العامة التى تناقش طبيعة وطابع التفاعل بين المراحل الثورية والارتقائية للتطور ان تضع فى اعتبارها خصائص العلم المحددة • وهذا يتطلب وسائل مفهومية قادرة على التعبير عن اكثر زوايا المفاهيم الجدلية المادية للمعرفة جوهرية ، وبالتحديد طبيعتها الاجتماعية والعلاقة المعقدة للانعكاس والنشاط • يستخدم الجدل المادى (مثله مثل المنطق ونظرية المعرفة) مفاهيم محتوى وشكل التفكير • ان تطور العلم من خلال رؤية مقولات شكل ومحتوى التفكير ـ من جانب ـ وبرؤيته لعملية احلال النظريات العلمية واحدة تلو الاخرى واثراء المحتوى المعرفى للنظريات نتيجة لاكتشافات مواضيع المعرفة الجديد أو الخواص الجديدة والعلاقات التى تربط بين هذه المواضيع ـ من الجانب الآخر •• فان العلم ليس فقط مجرد نظام متواصل من المعرفة وانما هو ايضا **شكلا محددا**

النشاط الانساني وصيغة جامعة للاساليب التاريخية لاكتساب المعرفة ، وهو نظام من وسائل واشكال الفصل بين الذات والموضوع ؟ ان الملاحظة الواعية لهذا الامر والتى يتم تسجيلهـا والتعبير عنها من خـلال مقولات « اشكال التفكير » ، تجعل من السهل ملاحظة حقيقة ان تطور المعرفة العلمية يرتبط ليس فقط بتوسع المحتوى المعرفى للنظريات وانمـا ايضـا باثراء الوسائل المنطقية للمعرفة وبتغييرات اعراف ومعايير العلم أو نماذج التفكير Perad g'm Thought اذا استخدمنا التعابير المنهجية الحديثة ٠

اذا نظرنا الى الثورة العلمية فى العلوم الطبيعية فى بداية هذا القرن ، وكما قام لينين بتحليلها فى مؤلفة « المـادية والنقد التجريبى » من هذه الزوايا سنجد فعلا ان هذا المؤلف يمثل ثورة فكرية ٠ كما اوضح لينين فان هذه الثورة لم تقتصر فقط على اكتشاف الحقائق الجديدة أو صياغة النظريات الجديدة التى تعطينا فهما اعمق وانعكاسا ادق للحقائق الجديدة للواقع ، وانمـا استدعى التحول الثورى للصورة العلمية للعالم تغييرا جذريا فى ذهنية العلماء السابقة ٠ وهذا التغير فى ذهنية علماء الطبيعة انما هو تحول جوهرى من التفكير الميتافيزيائى الى شكل اعلى من اشكال المـادية أى المـادية الجدلية ٠ كتب لينين : « الفيزياء المعاصرة فى حالة طلق ، انهـا تنجب المـادية الجدلية »*٢ ٠ وهذا الامر صحيح ليس فقط بالنسبة للفيزياء وانمـا لكل العلوم الطبيعية بشكل عام ٠

عندما كان رجل العلم فى المـاضى يتقدم بمفهوم جديد كان يغض الطرف عن المقدمات الانتولوجية والابستمولوجية التى كان يقبل بها بصورة مباشرة أو ضمنية مع تحفظاته على قيمتها الموضوعية ٠ كان كل تجريد علمى رئيسى يزخر بالمعانى الكلية حيثما يرتبط بنظرية المـادية القديمة للمعرفة ، وكانت الصورة الابستمولوجية للشيء تتطابق مع الموضوع الموجود فى ذاته ــ واكن المثاليون من جانبهم يأخذون هذه التجريدات باعتبارها تجريدات قبليـة أو كانوا يربطونها بعالم « المـاهيات المثالية » ٠ وكـان السؤال حـول ظروف تطبيق المفاهيم المختلفة والنظريات فى المعرفة العلميـة المحـددة ، واعتماد محتوياتها ــ اذا استعرنا كلمات لينين : « على اشكال انعكاس الطبيعة فى المعرفة الانسانية » *٣ ٠ كان هذا السؤال لم يطرأ بعد لان العلوم الطبيعية لم تكن قد وصلت بعد الى الحدود النهائية لوسـائلها المفهوميـة ٠

---

(٢) ڤ. ا. لينين « الاعمال الكاملة » ، الطبعة الانجليزية ، موسكو ، الجزء ١٤ ، ص ٣١٣ ٠

(٣) المصدر السـابق ، ص ١٨٢ ٠

قامت الثورة فى العلوم الطبيعية باحداث تغيير جذرى · فقد أوضحت طورات العلوم الطبيعية النسبية لكل مفاهيم وأفكاره ونظريات العلوم وتطبيقه وخضعت مفاهيم الفيزياء الرئيسية مثل الكتلة والطاقة والذرة والمكان والزمان والتى كان يسود الاعتقاد بأنها مفاهيم ثابتة الى الابد ، خضعت الى مراجعة نقدية جوهرية · وكان اكتشاف الطبيعة النسبية للمفاهيم الاساسية للعلوم الطبيعة الكلاسيكية فى المقام الاول مؤشرا للتقدم فى معرفة الطبيعة · ورغم ذلك قام بعض الفلاسفة والعلماء الطبيعيين بتفسير الطبيعة النسبية للمعرفة وكأنها دلالة على طابعها الذاتى ، بمعنى آخر قاموا بتعريف المحتوى الموضوعى للمعرفة الى حد التصريح بأنه من المستحيل معرفة الواقع الموضوعى · ونتيجة لذلك كان يتم تفسير سلسلة الاكتشافات الضخمة بروح النسبية المطلقة والتى كانت تعتبر تاريخ المعرفة مجرد سلسلة لا نهائية للقناعات حول الحقيقة والتى لا تستطيع ابرازها أكثر من ذلك ·

فى هذه الظروف قام لينين بالاهتمام بمسألة العلاقة بين الديالكتيك والنسبية وديالكتيك المطلق والنسبى فى تطور العلم · وقال ان المعرفة العلمية والحقائق العلمية ما هى الا انعكاسات تقريبية للواقع ، وان الابستمولوجيا هى بالتالى نظرية تطور المعرفة التى تقوم بدراسة الانتقال من الجهل الى المعرفة ، من معرفة واحدة الى أخرى أكثر عمقا وفى نفس الوقت أوضح بأن الطبيعة النسبية للمعرفة لا تعنى انكار موضوعيتها ، وانه علينا ألا نخلط بين مسألة الطبيعة الموضوعية لمعرفتنا وقصور هذه المعرفة وانه من الخطأ القول بأن المعرفة الموضوعية الوحيدة هى المعرفة المطلقة النهائية · المعرفة النسبية هى أيضا حقيقة موضوعية واختلافها الوحيد عن الحقيقة المطلقة يكمن فى أنها جزء من الحقيقة المطلقة وانها تعبر عن محتواها فقط بصورة **جزئية ووحيدة الجانب** من هذه الزاوية فان الحقيقة المطلقة هى **مجموع** الحقائق النسبية ، وان هذا المجموع لا يمكن أن يصل الى النهاية **بطريقة كاملة** طالما هى تتعامل مع الماهيات المنظورة ذات الكيفية اللا متناهية ·

قام لينين بتلخيص ديالكتيكل المطلق والنسبى فى المعرفة بقوله · « الديالكتيك ـ كما شرحه هيجل فى زمانه ـ يحتوى على عناصر النسبية والنفى والشكل ، ولكن لا يمكننا اختزاله فى النسبية ـ ان ديالكتيك ماركس وانجلز يحتوى بالتأكيد على النسبية ولكن لا يمكن اختزاله فى **مجرد** النسبية ، لانه يعترف بنسبية **كل** معارفنا ، ليس **بمعنى انكار** الحقيقة

الموضوعية ، وانما بمعنى أن **حدود** تقريبـات الحقيقية **مشترطة تاريخيا** »(٤)

قال لينين هذا الكلام منذ سبعين عاما ولكنه لا زال ينبض بالحيوية • اكتسبت الحقيقـة المطلقـة معـانى جديدة فى المراجعات التى قامت بهـا بعض اتجاهات فلسفة العلوم المعاصرة مثل « العقلانية النقـدية » وأعمال بعض ممثلى « الاتجـاه التاريخى » ، بينما كانت حتى بداية هذا القـرن تعنى أساسا القصور الحتمى للمعرفة العلمية ، أما النسبية فقـد أصبحت فى زماننـا الراهن ترتبط بالحتمية الثقافية والتاريخية للفكر النظـرى ونتاجاته • وبينما يركز كـون Kahn وفيريبند Feyevabend **تركيزا** صحيحـا على أن المعرفة العلمية تقـع فى اطـار مقـدمات كلية ذات طبيعة اجتماعية ــ تاريخية ، نجدهم يخرجون بنتيجة قائلة بأن النظريات التى تلتقى فى نفس المجال ، ولكن تختلف صياغاتها حسب المحتويات الفلسفية والثقافية لا يمكن مقارنتها ، ويقـول كون بأن الثورات العلمية تؤدى الى تغيرات ضخمة فى مفاهيم العمل بحيث تجعـل من العبث الحـديث عن استمرارية النظريات •

تعتبر النظريات العلمية ــ بالطبع ــ تحولات رئيسية فى مجمل نظـام المعرفـة العلميـة أو على الاقل فى قطـاع كبير منه ولكن لهذا السبب ذاته ، فان لكـل تحول ثورى فى المعرفة العلمية مقدمات عميقة تتضح فى نظـام المعرفة العلمية لفترة يختلف مداها ، ويحـدد نظـام المعرفة العلمية فى كـل لحظـة من لحظـات تطوره كل مجرى البحث العلمى •

ومن الجـانب الآخر فان حتى التحولات الاساسية فى العلم لا تقـوم بالضرورة بالتأثير الفـورى على مجمل نظـام المعرفة العلمية ، الواضح أن كون وفييرابيند يركزان كثيرا على كلية المعرفة العلمية • وبالتالى يفسران النظريات العلمية وكأنها أنظمة استنتاجية متماسكة ومنظمة للمعرفـة ، بحيث يكون كل عنصر فيها مرتبطا ارتباطا جامدا مع العناصر الاخـرى بحيث يؤثر الواحـد على الكـل • وهـذا فى اعتقادى ليس صحيحا اذ أن محتوى المعرفة العلمى والنظرى يتكون من تنظيم مرن • النظريات العلمية التى تعمل فى مجـال المعرفة العلمية هى تكوينات عالية الترتيب تختلف درجات ظهور عناصرها بمعـدلات معينة • ويؤثر التحـول من نمط للتفكير الى آخر على المركبات البنيوية لنظـام المعرفة العلمية بدرجـات مختلفة وأوقات مختلفة ، فبعض العناصر تتم مراجعتها أو حتى شطبهـا

---

(٤) المصدر السـابق ، الجزء ١٤ ، ص ١٣٧ .

من محتوى النظـام المعرفى الاكثر تطورا ، بينما فى الاخرى من مرحلة الى التالية فى التطور العلمى • وهكذا فان الاشكال المتعددة لتنظيـم المعرفـة لا يمكن مقارنتها ، اذ لا تتساوى كليـة ، وهـذا هو ما يؤكـــد تتــابع واستمرارية تطور العلم •

كان الجانب المهم الاخر الذى لفت لينين أنظـارنا اليه فى ثورة العلوم الطبيعية فى بداية هذا القرن هو الاعتماد الظـاهرى للمفاهيـم والافكـــار والنظريات العلمية على نظـام المثاليـات والافتراضات لرجل العلم المعين وعلى طرق ووسائل النشاطات المصرفية التى يستخدمها • وقـد أدى الى الحاجة ـ مع اعتبار الدروس الابستمولوجية التى استمديناها من العلوم الطبيعية الجديدة ـ لتوضيح معنى التمايز بين الصورة الابستمولوجيـة والواقع فوق ـ المفهومى ، وفهم مساهمة نشاطات ذات المعرفة ، تشـكيل الصورة المعرفية للموضوع ـ كان هذا ضروريا عندما استفادت كل من تجريبية ماخ النقدية وطاقوية أوستفالد ومواضعة . Convention alens بوينكـــاريبه ، عنـدما استفـــادت كلهـــا من القصـــور الفلسفى فى تنسير مسألة موضوعية المعرفة العلمية وديالكتيك الموضوعى والذاتى فى صياغة المفاهيم والنظريات العلمية • وقـد أدى تحليل الزوايا المنهجيـة للثورة فى الفيزياء على أساس المفاهيم الرئيسية للمادية الفلسفية ونظرية المعرفة المـادية الى تسهيل مهمة لينين لتوضيح القيمة المنطقية لتعـاليم التفسير المـادى الجدلى للمعرفة •

وقد ساهم لينين أيضا مساهمة فعـالة فى تطوير مفهوم « الانعكاس » الأمر الذى لعب دورا كبيرا فى تطور نظرية المعرفه الماركسية واثراء قدراتها المستقبلية فى استيعاب قوانين تطور المعرفة العلمية • وأوضح بأن مبادىء الانعكاس تتطابق فى اطـار نظرية المعرفة للمـادية الجدلية فى محتواهـا مع الحل المـادى للجـانب الثانى للسؤال الرئيسى للفلسفة وتوضيح طبيعة العــلاقات بين المعرفة والواقع الموضوعى •

فتتضح الاهمية الجوهرية لهذا التفسير لمفهوم الانعكاس ـ خصوصا عند مقارنتــه بالفهم المـادى السابق للماركسية ـ كان هذا المفهوم يعامل الانعكاس ليس فقط كمفهوم يصف ماهية علاقات المعرفة الابستمولوجية مع الموضوع ، وانما أيضا باعتباره مفهوما نهائيا لطرق ووســائل صـياغة الحقيقــة الموضوعية والتى وجدت تفسيرا ميتافيزيقيا وذا نزعـة طبيعيـة للمعرفـة •

أوضح لينين بأن عملية تقريب المفهوم مع الموضوع،والنظرية مع الواقع هى عملية معقـدة ومليئة بالتناقض من الناحية الجدلية • فبين الموضوع

ومعرفته تتراكم عدة نشاطات مادية وروحية بنتاجاتها المختلفة · كتب لينين يقول : « المعرفة هى انعكاس الطبيعة لدى الانسان · ولكن هذا الانعكاس ليس بسيطا ومباشرا وكاملا · وانما هو عملية لسلسلة من للتجـريدات وصياغة وتطور المفاهيم والقوانين ··· الخ ، وهذه المفاهيم والقوانين ·· الخ (الفكرة ، العلم ـ الفكرة المنطقية) تشمل بصورة شرطية وتقريبية الطابع الكلى والمحكوم بالقوانين لطبيعة دائمة الحركة والتطور · وهنـا بالفعل توجد موضوعيا ثلاث عناصر :

١ ـ الطبيعة ·

٢ ـ المعرفة الانسانية ـ الدماغ الانسانى (باعتباره أعلى نتاج لنفس هذه الطبيعة) ·

٣ ـ شكل انعكاس هذه الطبيعة فى المعرفة الانسانية ، وهذا الشكل يتكون من ، المفاهيم ، القوانين ، المقولات ·· الخ ·· »(٥) أكـد لينين فى « الدفاتر الفلسفية » الحاجة لوجود مدخل جدلى لنظرية المعرفة ودراسـة المعرفة كعملية متنامية تاريخيا ومتضمنة فى النشاط الجمـاعى والمـادى والروحى للبشرية ولنظـام العـلاقات بين الذوات الفردية للمعرفة · وأوضح أن فشل نظرية المعرفة السابقة للماركسية كان يكمن فى « فشلهـا فى استخدام الديالكتيك فى نظرية المعرفة »(٦) ·

وهكذا احتاج توضيح مفهوم « الانعكاس » الى وجود أفكـار أكثر مرونة وعمقـا حول نشاطات الانسان المعرفية · والمعرفة هى انعكاس ذو طـابع خاص وكـان لابد لشرح ملامحها المحـددة فى القرن العشرين ، أن تتم عملية تكـامل لنظرية المعرفة السابقة للماركسية · ولكن مثل هذه الاضافة يتحتم عليهـا أن ترتبط بالمبادىء الرئيسية المشتركة للفهم المـادى لطبيعة المعرفة وذلك فى أثنـاء تعديلها لنظرية المعرفة عند المـادية القديمة ، ويتحتم عليها أن تجعل من المـادية أكثر مرونة وتماسكا · ويحتاج هذا التغيير والتوضيح الى ارتباط أوثق بفكرة خضوع المعرفة للظروف الاجتماعية ـ التـاريخية ووحـدة الانعكـاس والنشاط التى تسمح بعرض العديد من قضايا المعرفة النظرية التقليدية بطرق جديدة بما فيها الشرح الجديد لالية حتمية المعرفة عن طريق الواقع الموضوعى ·

---

(٥) المصدر السـابق ، الجزء ٣٨ ، ص ١٨٢ .
(٦) المصدر السـابق ، ص ٣٦٢ .

وبالرغم من اختلاف مداخل الفلسفة المادية السابقة للماركسية (أى التجريبية) فى فهم هذه المسألة ، الا أنهـا كلها حاولت حل قضية أصـل المعرفة العلمية برصد الفعـل المباشر للمواضيع على الوعى الفردى السلبى ـ وكان تكون ونمو المعرفة يتم شرحه ـ بهذه الطريقة ـ على أساس مقولة العلة وتاثير الواقع الخارجى على وعى الانسان ، بينما يتم تجاهل العوامل الأخرى التى تحدد هذه العمليـات ، مثل اعتماد الصورة المعرفية على الصلة بالمعرفة الأخرى وعلى تعميم وبنـاء العلاقات الجوهرية المتشكلة تاريخيـا والتى تعطينـا لهـا التجربة العملية ، وعلى الاشكال والمناهج المستخدمة فى البحث ٠٠ الخ ٠ والموضوع باعتباره مصدرا للمعرفة لا يتوصل الا عن طريق نشاط الانسان باعتباره كائنـا اجتماعيا ، وبسريان تاريخ المعرفة باتخـاذه طابعا موضوعيا ، وبالبناء التخطيطى والمثالى والذى يعمـل كشرط للنشاطات المعرفية للذات ، وهو الذى يعود الى الايحـاء بنمط مختلف من علاقات العقل المعرفى المعتمد على الموضوع أكثر من كونه صلة « حسية » مباشرة ٠

ان الأفكـار الجـديدة التى تنشأ باستمرار فى مجرى التطور العلمى ، هى بصورة بصورة أو أخرى مشروطة بالحـالة المعرفية التى تتشكل فى الاطـار الكلى لنظـام المعرفة العلمية ٠ وديالكتيك تطور المعرفة يكمن فى أن العلم يعتمد فى تطوره أساسا على مجموع المعرفة الموجود وعلى الاشكال الجمـاعية للنشاط المعرفى التى تتم فى مجـرى التطور التاريخى وتتخـذ طابعـا موضوعيا فى اللغة والانظمة العلمية والفلسفية ٠٠٠ الخ ٠ والمعرفة فى كل أشكالها بادئة بالادراك تتم على أساس معايير ومستويات المعرفـة ذات الاصل الاجتمـاعى ٠

يوضح لنـا علم النفس المعاصر ـ على سبيل المثال ـ بأن الصـورة الادراكية للموضوع لا تتطابق اطلاقا مع المعطيات الحسية التى نستلمها ، يحتم تكوين سريـان المعلومات من الموضوع بناءا اضافيا بطريقة محددة فى الكـل المعين ، تتشكل الصورة الحسية بوسائل جوهريـة وصـلات وتفسيرات استدلالية ، وتتضح فى مجرى النشاط العملية الذاتية المتداخلة للنـاس ، وحالمـا يتشكل هـذا الكل (وهو شكل للمصفوفات التفسـيرية (In:cvpra:ive Matrix يصبح مركبا لا ينفصل للصورة الحسية التى تحدد منهج رؤية الموضوع الذى يقـع فى مجال حس الادراك ٠ هـذه المصفوفات التفسيرية هى نتاج للتجربة السابقة ، نتاج لافعـال الـذات المعقـدة والتى تقـوم بتمييز زوايا الشىء الموضوعى التى اتضح أهميتها فى ممـارسات الجماعة الاجتماعية ٠ وبالضبط فان هذه الطبيعـة النشـطة للادراك الانسانى المتميز وارتباطها بالتجزئة العمليـة والحوجـة للعمـل

والتنظيم الجدليين للمعطيات الحسية الفردية فى نظـام متكامل للادراك ٠
كل هذا هو ما كان يعنيه لينين عندما تكلم عن « الادراك الحى »(٧) مميزا له عن الادراك السلبى الذى يشكل وحدة من المراحل الابتـدائية للمعـرفة ، والذى أسماه « الصورة الذاتية للعالم الموضوعى » ٠

يتضح دور مقدمات ومعايير النشاط المعرفى المتشكلة تاريخيا فى اعطـاء الصورة الابستمولوجية طابعا جوهريا وموضوعيا بصورة جليلة فى المستوى النظرى للبحث العلمى ، تفترض الفكرة النظرية ـ كما هو معلوم ـ استخدام نظـاما معقـدا من الصيغ المثالية ، بما فى ذلك استخدام شكل معين فى أبنية الفكر والتى تسمى بالمواضيع المثالية والتى لا ترتبط بأى موضـوع ولا خواص أو حالات من تلك التى تشملها المعرفة التجريديـة والتى تعمـل وتتطور طبقـا لقوانينها الخاصة الموجودة فقط فى المعرفة العلمية ٠ وهـذه الامكـانية فى عملية التفكيك الداخلى لمحتوى أى نظرية عن طريق عمليـات ذهنية معينة بواسطة مواضيع تجريدية وذات طابع مثالى ، لا عن طريق المعطيات التجريبية المباشرة ، وهى التى تجعل من النظريات وسيلة فعالة لحل المهـام الرئيسية لمعرفة الواقع ٠

ان الفكرة التى تتحرك من المحدد للمجرد ـ طالمـا كانت صحيحـه ـ لا تبتعـد عن الحقيقـة وانما تقترب منها ٠ ان تجربة المـادة أو أى قانون للطبيعة وتجـريد القيمة ، باختصار كل التجريدات العلمية (عندما تكون صحيحة وجـادة وليست عابثة) تعكس الطبيعة بصورة أعمق وأصـح وأكمل (٩)

وفى نفس الوقت فان النظرية تستطيع ـ بل وكثير ما تفعل ـ أن تتطور باستقلالية نسبية عن البحث التجريبى ، عن طريق نشـــاطات ذهنيـة محددة باستخدام تخمينات افتراضية Hypothetical Assumptions معينة وتجـارب فكرية للمواضيع المعطـاة طابعا موضوعيا ، عن طـريق عمليـات اشارية ـ رمزية حسب قواعد الشكليات المنطقية والرياضية والتى تولد العـديد من القضايا النظرية والمعرفية والمنهجة الجادة ، وهى ترتبط بالحاجـة لتفسير دقيق للطبيعة الابستمولوجية للوسائل الذهنية والمنطقية التى تستخدم فى توسيع النظرية ـ من جانب ـ وفى تعدد المراحل فى عمليات موافقـة النظريات مع الواقع الذى تعكسه ـ من الجانب الاخر ـ ومن الملاحظ الابنية الابستمولجية للماخيين والمثاليين الفيزيائيين الاخرين تتبنى الى

---

(٧) المصدر السـابق ، ص ١٧١ ٠
(٨) المصدر السـابق ، الجزء ١٤ ، ص ١١٩ ٠
(٩) المصدر السـابق ، الجزء ٢٨ ، ص ١٧١ ٠

حـد كبير على الافتراض الذى نادى به العلماء من أنصار مفهوم « الحس السليم » Common Sense الساذج غير النقدى ، والذى يقـول بـأن الوسائل المعرفية التى يستخدمونها لا تؤثر ــ بأى حال من الاحوال ــ على محتوى المعرفة العلمية ، بينمـا يزعمون بأن الاتجاهات الاخيرة فى تطور العلم ترفض هذه الرؤية ، وينادون بأن النظريات العلمية هى مجردتركيبات عضوية لابنية صاغها العلمـاء وتتطور فى اتجاه أهدافها البراجماتية الذاتية (الراحة ، الاقتصاد ... الخ) .

فى تحليله النقدى لهذه المفاهيم التأملية ، اهتم لينين اهتمما خاصا بتحليل طبيعة علاقات أشكال النشاط الذهنى والمعرفى الذات مع الواقع . وواصل تقـاليد النقد الهيجلى للتفسير الذاتى للاشكال الجماعية للنشاط المعرفى (أساسا قبلية كانط) والذى يعامل أشكال التفكير وكأنها معـايير فوق تاريخية مشترطة تماما بخواص الوعى الانسانى ، وقام لين بتوضيح المحتوى الموضوعى لهذه الاشكال . وأوضح بأن الاشكال الذهنية المنطقية التى يعاملها المـاجنون وكأنها « فارغة » وخالية تماما من المضى ، أى بالتالى أجنبية ذاتية محضة ، أوضح بأنهـا تعتمد على أسس موضوعية وبالتالى انتولوجية محددة .

اشكال التفكير ليست مجرد « مساعدة ذاتية » للانسان ، وانما هى انعكـاس لخواص محددة للواقع الموضوعى يظهر تمـاما فى بعض هـــذه الاشكال كالمقولات الفلسفية ، والتى هى ليست مجرد أشـكال للتفـكير ، وانما انعكاس لخواص الوجود كلية ومحددة ، ولكننـا لا نستطيع ــ بمعنى ما ــ أن نعتبر حتى الابنية المنطقية الشكلية أشكالا لوجود الاشياء ذاتها ، وذلك اذا وضعنا فى الاعتبـار وجود « تطابق (Isomorphism) بين الأبنية المنطقيـة والموضوعية . تمثل الاشياء المنطقية التى يدرسها المنطق الشكلى ــ حسب تعبير لينين ــ « علاقات الاشياء الاكثر عمومية » وهـذه العلاقات والصلات التى تربط الاشياء الواقعية تتكرر كثيرا وتتكرر ملايين المرات لتصبح « راسخة فى وعى الانسان عن طريق أشكال المنطق »(١٠)

وبينما أصر لينين على أن الاشكال المنطقية والفكرية « تتشـابه تماما ولا تختلف » (١١) عن أشكال الواقع الموضوعى ، حـذر فى نفس الوقت من النزعة الانتولجكة وحيدة الجانب فى فهم أصول الاشكال الجماعية للنشاط المعرفى . تضع حقـائق الواقع الكلية أشكالا للتفكير عندما تصبح أشكالا

---

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢١٧ .

(١١) المصدر السـابق ، الجزء ١٤ ، ص ٣٦١ .

لنشاط الذات المتطورة اجتماعيا ، أى قدرتها المعرفية ، ولا تظهر هذه الاشكال ببساطة ومباشرة فى الواقع الطبيعى ، وانما تاتى من التطور العام للثقافة الروحية للبشرية · وعندما تتطور المعرفة (العلم فى المقام الأول) تتشكل بنمط خاص من محتوى المعرفة ، أو يتشكل محتوى تجريديا ـ عموميا : تصميمات مختلفة جوهرية (Substancial) ورمزية ، مشاريع ، نماذج بصرية وغير بصرية ·· الخ · يقوم هذا النمط فى محتوى التفكير الناشىء من تاريخ المعرفة والمترسخ عن طريق اللغة والوسائل الاخرى التى تعطى المعرفة طابعا موضوعيا ، باكتساب القدرة على القيام بالوظائف المنطقية ألا يستخدم وسيلة لتحويل المعرفة المتحصل عليها وعمليات التفكير المباشرة من أجل الحصول على معرفة جديدة وذلك نتيجة لقدرته على الاحتفاظ بالنشاط المصرفى واعادة انتاجه ·

وهكذا نجد أن عملية اكساب الجهاز المنطقى للعلم طابعا جوهريا ليس بالعملية السهلة · كلما يصبح العلم اكثر نظرية ، بتراكم الصعوبات فى التقصير المتنامى للعلاقة بين « الأدوار » العليا للمعرفة العلمية وأسسها التجريبية وبين الاستفادة الواسعة من مناهج ووسائل البحث الشكلية (Formal Reseovch) · ففى الفيزياء العصرية ـ على سبيل المثال ـ غالبا ما يبدأ توضيح النظرية بتطوير الاشكال الرياضية والتى يكون تفسيرها الجوهرى مجهولا فى البداية (أو على الاقل فى بعض الزوايا المهمة) · وقد لاحظ لينين الاهمية الابستمولجية لهذا التطور المحدد للعلوم الطبيعية المعاصر فى التعامل مع الاتجاه نحو اعطاء العلوم الطبيعية طابعا رياضيا والذى أصبح سائدا منذ بداية هذا القرن ـ يقول لينين : « المدخل لعناصر المادة المتناسقة والبسيطة الى درجة انه يمكن معاملة قوانين حركتها رياضيا » *١٢ انما هو تطور تقدمى فى الفيزياء واوضح فى نفس الوقت بان الاستخدام الموسع للرياضيات فى العلوم الطبيعية يمثل احد الجذور المعرفية لازمة هذه العلوم ، لانه احرى الى تقوية الاتجاه نحو التفسير الشكلى للنظريات الفيزيائية · وأدت عملية اكساب العديد من فروع المعرفة المحددة طابعا شكليا ، الى جعل العلاقة بين الشكل والجوهرى ذات طابع تصالحى ·

الطابع الشكلى هو الصيغة الجامعة للعمليات المعرفية الهادفة الى تجريد النظرية من مضى المفاهيم بهدف بحث سماتها المنطقية ـ (يبدأ العمل الشكلى عند وضع الصلات الاستنباطية بين المقولات النظرية · والمنهج البدهى هو اكثر المناهج جدوى لوضع الصلات الاستنباطية · البديهيات

---

(١٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٨ ·

هى الافتراضات التى تقبلها النظرية بدون برهان ، فهى تسجل كل خواص المفاهيم الاولية الضرورية للخروج بتأكيدات نظرية أخرى • اكثر من ذلك فاننا نحتاج فى العمل الشكلى الى وضع صياغة ضمنية لكل الوسائل المنطقية المستخدمة فى توضيح النظرية وأخيرا فان العمل الشكلى يحتاج الى تعويض تعابير النظرية الجوهرية بصياغات رمزية •) بمعنى آخر العمل الشكلى ـ يجعل من الممكن تحويل النظرية العلمية ، الى نظام للمواضيع المادية لا نوع محددة (رموز) ، واختزال توضيحها فى اشكال يمكن تحريكها حسب قواعد معينة تضع فى الاعتبار فقط نمط وترتيب الرموز ، وبالتالى تجريدها من المحتوى المعرفى المعبر عنه فى النظرية العلمية التى اخضعناها للعمل الشكلى •

ولكن هل يمكننا المضى بعيدا فى تقسيم المعرفة الى « شكل » و « محتوى » ؟ وهل يمكن للعمل الشكلى أن يعكس بصورة تامة ونهائية المحتوى المعرفى للنظرية العملية ؟ ما هى الصلة بين النظريات الشكلية والواقع (هذا اذا وجدت) ، وما هى العلاقة بين الشكلى والجوهرى فى العمليات الشكلية وتطور النظريات العلمية الناتجة منها ؟ يمكننا معالجة كل هذه الاسئلة ـ والتى تحمل بلا شك معنى فلسفيا مهما ـ باعتبار التجربة التى تتم فى مواصلة البرامج الشكلية ، وباعتبار الافكار التى تدرس العلاقة بين الشكل والموضوع فى عمليات التطور التى قامت المادية الجدلية بتوضيحها •

أولا : يفترض اعطاء النظرية طابعا شكليا ودرجة عليا كافية فى تطورها ، وعملا ذهنيا جورهيا مكثفا خلال المراحل التى تسبق العمل الشكلى • يمكن عرض النظرية فى صيغة الشكل فقط بعد القيام بتحليل جوهرى كامل وكاف ودقيق ، وصياغة واضحة المعالم لمفاهيمها الرئيسية بطريقة لا تقبل أى شكل •

ثانيا : من أجل بناء نظام شكلى يتحتم علينا استعمال جزء (محدد جدا) فى اللغة الدارجة الطبيعية وصياغة الف باء وقواعد النظام الشكلى بمصطلحات تلك اللغة ووضع تأكيدات معينة حول خواصها • ويستخدم هذا الجزء فى اللغة الطبيعية جدلا جوهريا حدسيا وعرفيا ، يتحتم عليه ان يكون واضحا من الناحية الحدسية ومعتمدا على معنى المصطلحات المستخدمة • بهذا المعنى يفترض الشكلى وجود الجوهر كوسيلة لبناء ودراسة امكانياته الاستنباطية والتعبيرية والفرق بين اللغة ـ الموضوع

R. Carnap, "Loyical Syntax of Languaye". London 1958, p. 28i.

وما فوق النظرية ، والذى ظهر فى بداية اعطاء النظرية طابعا شكليا ، هو فرق عظيم الاهمية ولا يمكن القائه حتى بعد ان يتم العمل الشكلى • ولا يمكن اعتباره مجرد طريقة فنية (تكنيكية) مريحة تنتهى الحاجة لها بانتهاء العمل الشكلى • وقد كان هذا هو الفهم للعلاقة بين الشكلى والجوهرى فى الصياغة الشكلية للنظرية التى يقوم بها الوضعيون المناطقة • ونجد التعبير الواضح لهذا المفهوم فى كتاب رودلف كارناب « النحو المنطقى للغة » والذى حاول فيه التوضيح باننا اذا تابعنا المنهج الشكلى بصورة تامة فسنجد فيه كل القضايا المنطقية ، حتى ما يسمى بقضايا المحتوى والمعنى ✻ ١٣ – على أى حال فقد فشل برنامج الوضعيين المجدد فى اختصار المنطق فى مجرد التحليل اللغوى • وقد اوضح الفرد تارسكى فى كتابه « مفهوم الحقيقة فى اللغات المتحدة طابعا شكليا "The Concept of Truth in Formalized Language" بان المفاهيم الاستدلالية (أى المفاهيم التى تضع اعتبارا لمعانى المصطلحات والتعابير) لا يمكن عكسها نهائيا عن طريق التحليل اللغوى والمفاهيم الشكلية التى تأخذ فقط شكل وترتيب الرموز فى الاعتبار • وبشكل خاص فانه لا يمكن ازاحة الطابع فوق المنطقى (والذى يتخذ شكلا حدسيا – جوهريا بحكم طبيعته) والذى اراد كارناب توضيحه ، لا يمكن ازاحته من المنطق ✻١٤ • ان ما فوق النظرية هى نظرية جوهرية تستخدم الجدل الجوهرى الحدسى المصرفى والتى يتحتم عليها ان تكون اغنى من الناحية الجوهرية فى النظام الشكلى والخواص التى وضعت من اجل توضيح الدراسة •

ثالثا : لا تعنى اولوية الجوهرى على الشكلى فى العمل الشكلى للنظرية بان النظريات والافكار الجوهرية تسبق من ناحية اولوية البحث الشكلى أو هى بمثابة مقدمات ضرورية مزايا النظرية المتحدة طابعا شكيا • من أجل ان يكون للنظرية الشكية معنى خرفيا يجب ان تكون هناك موازه محددة بين النظرية الشكلية والنظرية الجوهرية الابتدائية • كما يجب ان تتطابق المعادلات المستمدة من العمل الشكلى للنظرية مع صفوف التأكيدات للنظرية التى اتخذت طابعا شكليا (ولكن العكس لا يحدث) • وليس من الصعوبة الوضيح بانه اذا تمت تلبية هذا الشرط (وهو شرط ضرورى لانه فقط بتلبيته يمكن ان يتم قبول النظام الشكلى باعتباره نموذجا شكليا لنظرية متطورة من الناحية الجوهرية) فان النظرية الشكلية تتخذ طابع « البناء الفوقى » النسبة للنظرية المتطورة جوهريا • وتتخذ قيمة هذا البناء الفوقى الى حد كبير مع الدرجة التى يمكن بها اعادة انتاج تأكيدات النظرية الجوهرية •

(١٤) لتفاصيل أوفى أنظر : ف. كورابيف : « الديالكتيك الجوهرى والشكلى فى المعرفة العلمية » ، باللغة الروسية ، موسكو ١٩٧٧ ، ص ٥٦/٧٢ .

احد المعالم المهمة لانعكاس الواقع فى النظريات المتشكلة هى انهـا تتعامل مباشرة مع محتوى التفكير المسجل فى لغة النظريات المشكلة (أى الجهاز الفكرى) • المعرفة الشكلية هى « لغة اللغة » وتمثل معرفة الاحداث والاشياء التى تقع خارج اطار اللغة فقط من ناحية ضمنية من خلال العلاقة بالنظرية العلمية الجوهرية التى خضعت للعمل الشكلى • من وجهـة النظر الانتولوجية تكون طبيعة هذه المعرفة محتمة عن طـريق حقيقـة أن نفس النظام الشكلى قد يخضع لعدة تفسيرات وخواص أنموذجية وعلاقات بين الاشياء ذات الطباع المختلفة تماما • ومن هنا يمكن الخروج بنتيجـة قائلة بان شكل النظرية هو كل الخواص المشتركة فى تفسيره التشابهى Isomorphic ، هذا يعنى بان النظرية الشكلية تصف فقط العلاقات بين مواضيع النظرية الجوهرية المـأخوذة فى شكلها « الخالص » المستقل من المحتوى المحدد • واذا اخذنا فى بالنا كل هذه الاعتبارات يمكننا القول بأنه على الرغم من أنه يبدو من الوهلة الأولى بأن الذات تتعامل فى اطـار النظرية المتجمدة طابعا شكليا فقط مع الشكل الاشارى الذى نجد فيه نتائج هذا النشاط المعرفى التعبير • وفى الواقع فان المعرفة تعتمد على اعادة انتاج خواص الموضوع الخاضع للبحث •

وهكذا يؤكد المنطق الحديث الاطروحات العامة للمادية الجدلية والتى تقول بان المحتوى يحدد الشكل • كما يؤكد الافتراض المـادى الجدلى الآخر الذى يقول بان المحتوى « يسبق » الشكل وان الشكل « يتخلف » وراء المحتوى وعندما يتم تطبيق هذه الحقائق فى العمل الشكلى يمكننا التعبير عنها فى الصيغة التالية : كما توضح ابحاث علم الرياضيات الاسـاسية فان النظرية المتحدة طابعا شكليا لا تستطيع ان تعكس بصورة تامة ونهائية المحتوى الكلى للنظرية الشكلية • ساهم د• هلبرت مساهمة ضخمة فى تسهيل عملية الامكانات الابستمولجية للعمل الشـكلى ، وكانت أعمـاله الرياضية بمثابة نقطة تحـول فى هذا القرن •

وقد حاول هلبرت اعطاء طابعا جوهريا للرياضيات عن طريق تطوير نظام شكلى تكون فيه فئة التعابير المكن برهنتها متطابقة من حيث الجمع مع فئة الصيغ الرياضية الصحيحة جوهريا ، وألا تكون متناقضة – ولكن أوضحت نظريات ك • جودل الشهيرة ، والتى برهنها فى الثلاثينات ، الفشل التام لآمال هلبرت وكل الشكليين • فقد برهنت على استحالة تطوير نظام شكلى يضم كل الرياضيات ، كما اكدت ايضا استحالة برهنه عـدم تناقضية الحساب (الرياضيه الكلاسيكية) وذلك باستخدام وسائل شكلية محددة وصارمة • وقد اوضحت انجازات جودل قصور امكانيات احلال النتائج الشكلية محل التحليل الرياضى الجوهرى ، وان ما نفهمه كعملية برهنه رياضية لا يتطابق مع قواعد الاستنباط الشكلية الصارمة • وهكذا

اوضحت نظريات جودل الطابع المحدود للامكانيات الاستنباطية للعمل الشكلى ، طالما كانت النظريات الرياضية الشكلية تعجز عن تغطية كل مجال الحقائق الرياضية · وتجعل الشكلية من الممكن التعامل مع التعبير الكامل النهائى المحتوى النظرية فى صيغة العمل خطوة بخطوة عن طريق توضيح الشكليات التى « تلاحق » جزءا متزايدا من المحتوى · على أى حال ففى كل الحالات التى تتعامل فيها مع نظريات واضحة تماما لا يمكننا الوصول الى هذه النتيجة · وهذا يقودنا بوضوح الى عنصر آخر مهم فى ديالكتيك المحتوى والشكل فى النظريات ، أى امكانية المدخل التدريجى للتعبير المتكامل لمحتوى النظرية من خلال شكلها على الرغم من استحالة الوصول الى نتيجة نهائية لهذه العملية ·

ولنرى الآن النتيجة التى تحصل عليها عن طريق مناهج البحث الشكلية لتطوير المعرفة العلمية ــ يقول لينين : « الشكل ما هوى والماهية شكلية » *[15] ولهذا القول اهمية منهجية عظمى فى فهم الامكانات المعرفية للعمل الشكلى ·

يساعد العمل الشكلى أولا فى عزل وتوضيح البناء المنطقى للنظرية العلمية ، ويجعل من الممكن متابعة علاقات الترابط المنطقى بين الافتراضات المختلفة للنظرية ، وعلى عزل الرقم الادنى للمقدمات الابتدائية الضرورية لتطويرها ، كما يساعد فى توضيح وتحديد الانماط والفئات المختلفة للنظريات العلمية وتجميعها طبقا للخواص المحددة لبناءها المنطقى · ثانيا انها تقوم بوظائف توحيدية وتقيمية محددة تجعل من السهل وضع الافتراضات المعينة للنظرية العملية ككل (طبيعتها اللا تناقضية ، تكاملها أو قصورها ، استقلاليتها ، امكانية حلها ··· الخ) ، كما تسهل وضع افتراضات حول مجمل فئات النظرية وبذلك تعطينا الجهاز الشكلى الضرورى لتركيب وتعميم النظريات غير المتواصلة من ناحية شكلية ثالثا فان العمل الشكلى باعطائه البرهان الكامل المباشر بكل عناصره الوسطية لا يسهل فقط التعليل الدقيق الصارم والغاء المقدمات الضمنية ، وانما بمتلك ايضا اهمية « تطبيقية » تظهر فى تطويره بادخال عمل العقول الايكلترونية والآلة فى بعض العمليات المنطقية ــ وأخيرا ــ وهذا امر مهم جدا فى تعريف الامكانات المعرفية للعمل الشكلى ــ فان الملامح المحددة للغة الشكلية بمقارنتها باللغة الطبيعية تجعل من العمل الشكلى ليس فقط مجرد وسيلة لتنظيم وتوضيح المعرفة وانما ايضا اداة قوية لتطوير المعرفة العلمية عن طريق صياغة وحل المسائل العلمية الجديدة ·

---

(١٥) ف. ا. لينين : المصدر السابق ، الجزء ٣٨ ، ص ١٤٤ .

يوضح تاريخ الرياضيات والمنطق وعلم اللغـات وبعض العلـوم الاخرى تأن العديد من التوضيحات الشكلية تخـدم كنقـاط للاكتشـافات الجديدة بشرط وجود امكانات لضياغة ووضع المسائل الجديدة والتى كثيرا ما يتم اقتراحها فى اثنـاء عمل حل المسائل السابقة ··· الخ هذا التوضيح ممـا مهـد لتأسـيس نظـرية الاتحتـة التى قادت الى تأسـيس مدرسة جديدة فى الرياضيات وأيضا قادت محاولات حل مسألة الترجمـة الآلية (التى لا زالت حتىَ الان قاصرة وغير مقنعة) الى ظهور فرع جديد فى علم اللغـات ساهم الى حد كبير فى تطوير الخدمات الاعلامية ودراسـة مسألة الذكاء الصناعى وتحـديد العديد من مفـاهيم علم اللغات الكلاسيكى يجـد هنـا تجليـا لتطور المعرفـة العلمية المحكومة بالقوانين التى تكلم عنها لينين قائلا : « ان انقسام الكل المنفـرد ومعرفـة أجـزاءه المتناقضة وتركيبها » (١٦) فى درجـات أعلى هو شرط ضرورى للتطور التقدمى ·

تقـدم المعرفة العلمية المعاصرة خصوصا فى مستوياتها عالية التجريد والعمل النظرى للتطور نتيجة لتفـاعل الوسائل والمنـاهج الشـكلية والجوهرية · على الرغم من أنه لا يمكن وصف آليـات وطرق مكتشفات العلم الجـديدة ، وضعا شكليا دقيقـا نهـائيا ، الا أن المركبات الشكلية تقـوم بوظـائف محددة فى صياغة معرفة جديدة ترتبط أساسا باعطـاء التخمينـات والافتراضات الجـديدة معنى جوهريا · فقط الوسائل والمناهج الجوهرية هى التى تستطيع استيعاب كل ما هو رئيسى وجوهرى فى تقدم العلم فى اتجـاه نتـائج جديدة ·

تستدعى دراسة تنوع القضايا المرتبطة بظروف وآليـات صـياغة المعرفة الجديدة فى العلم وجود فكرة منطقية ونظرية ـ معرفية لا تجدهـا عملية صياغة العلاقات الشكلية بين عناصر محتوى التفكير التى تم فصلها سابقا وتسجيلها بلغة النظرية العلمية والتى تمتلك الوسـائل المؤكـدة للتعـامل مع موضوع البحث ذاته ، انهـا تحتاج الى اثراء دائم وتوسيع للمحتوى الموجود للمعرفـة والذى يرتبط بتـاريخ المعرفة وبالاشكال الأخرى للنشاط الانسانى الابداعى والجمالى · وهذه الفكرة النظرية المعرفية المنطقية المحددة هى بالضبط المـادية الجدلية ·

---

(١٦) المصدر السـابق ، ص ٣٥٩ .

قصة قصيرة



الوحل

ابراهيم الحسينى

فى الظلام كمن ، يترقبهم ، ويتربص بهم ، وينتظر اللحظة المواتية ، وهو يحوم بعينيه حولهم • وكانوا يقتربون ، يتبادلون الحديث ، وهم ينحركون بخطاهم الوئيدة ، ويتضاحكون ، والرضا والأمان يبدوان عليهم، رغم الفقر والشقاء اللذين يعانون منهما •

فجأة تسلل خلفهم ، وفى لحظة خاطفة ، سحب السكين من عبه ، طعن به أحدهم ، وجرى • الطعنة جاءت أسفل القلب عميقة ونافذة ، ترنح وارتعش وأحس ببرد وقشعريرة •

– ليل حالك ياولدى سوف يطول •

وتدفق الدم •

غامت الدنيا ، واختلطت الأشياء : الميدان والسيارات والمقاهى والمحلات والأضواء والناس والشجر ، فسقط على الأرض ، يتأوه •

جاء الأهل والأصدقاء والأحبة ، تتعالى أصوات النساء ، وهمهمات الرجال الغاضبة ، شقوا طريقا وسط الجماهير المحتشدة حوله ، ورفعوا عنه الجرائد •

كان راقدا ، ولا زال الدم ينزف ٠

تساءل أخوه :

ـ من الذى ضربه ؟

ـ كان ملثما

ـ بل يرتدى قناعا

ـ لم نر وجهه ، ضربه ، وجرى

قال ابوه غاضبا :

ـ نحن نعرفه

وكان صديقه قد عاد بالرجال ذوى الياقات البيضاء ، الذين حملوه على « نقالة » داخل سيارة الاسعاف ، وسمحوا لأمه وأخته وحبيبته بالركوب معهم ٠

ومضى الرجال فى سيارة أجرة الى نقطة البوليس ٠

مياه الترعة جفت ، والنجم الذى فى السماء هوى ، والطريق ضيق مملوء بالانحناءات ، والصمت الذى يلفه ، يقطعه بين الحين والحين : نباح الكلاب ونقيق الضفادع وعواء الذئاب وصوت انهمار المطر وحديث الرجال :

ـ لم يلاحقه دائما ؟

ـ هل تسأل عن السبب ؟ !

ـ المهم الآن أن يعيش ٠

ويطبق الصمت ، يجثم على الصدور ، لتنبت فى رأس سائق السيارة هواجس وظنون « هل هذا حقا طريق نقطة للبوليس ، لم لا يكون هؤلاء قطاع طرق ، خدعوك ، وأتوا بك هنا ، فى هذه السكة المقطوعة ، ليسلبوا ايراد اليوم ، ويستولوا على سيارتك ، عد من هنا ، وانج برقبتك » ٠

وركن على يمين الطريق ، مط شفتيه ، وزام ، وقال :

ـ لا أستطيع أن أمضى معكم أبعد من هنا !!

وساروا على أقدامهم ، والطريق يتلوى ويضيق ويوحل ويعتم ، وهم حائرون خائفون ، ينتزعون سيقانهم من الطين ، والمطر يزداد غزارة ،

وتيارات الهواء شديدة ، تنفذ الى عظامهم ، ترجفهم ، وتهز عيدان القصب والذرة ، فتسمع خشخشة الزرع كأنها أنين ٠

ـ تعبنا يا أبى وضللنا الطريق ٠

ـ نرجع ، ونأتى فى الصباح ٠

ـ يا أخى قطعنا أكثر من نصف المسـاحة ٠

ـ لن يحمينا منه ياولدى الا البوليس ٠

ومر وقت طويل ، بينما قواهم تخور ، واليـأس يتسـلل ويتضخم ويكاد يستبد بنفوسهم ، لولا أن أشـار أحدهم ، وصـاح :

ـ ما هو المبنى هنـاك ٠

وعبروا قنطرة خشبية ٠

والمبنى ضخم وعتيق ، أمامه رجل وامرأة وطفل ، أخفى وجهه بجلباب أبيه مفزوعا ، عندما رآهم يقبلون عليهم ٠

ـ هل هذا مبنى النقطة ؟

ـ نعم ما الذى جاء بكم ؟

ـ جئنا نبلغ ونقـدم شكوى ٠

ـ اجلسوا ، نحن مثلكم ، وسوف نشعل لكم النـار ٠

ـ نريد أن ننهى الأمر ، ونعود ٠

ـ البـاب موصد ، وعلينا الانتظار ٠

ـ كيف ؟ ومتى يفتحونه ؟

ـ لا ندرى ، نحن هنـا ، منذ زمن بعيد

ـ ألا يفتحون أبوابهم عندما يطلع النهـار ؟

ـ هنـا لا تسطع شمس ، ولا يطلع نهـار ٠

ولا زال الدم فى سيارة الاسعاف ينزف ٠



مع الفنان التشكيلى حامد عبد الله

الرغيف والوردة

علينا أن نجابه واقعنا ونبدأ عملنا بحافز من نفوسنا

أدين بالكثير للفن الشعبى وبتعبيره النفاذ على الحيطان

نبيل فرج

عاش حامد عبد الله (١٠ أغسطس ١٩١٧ - ٣١ ديسمبر ١٩٨٥) ما يزيد عن نصف عمره الفنى بعيدا عن وطنه ، مغتربا فى الدانيمارك ثم فرنسا • ولكنه كان قادرا على الدوام على الغاء مسافات الزمان والمكان ، والالتصاق بهموم شعبه وقضايا أمته ، أكثر من عشرات الفنانين الذين لم يغادروا الوطن ، ولكنهم لم يدركوا ، مثلما أدرك حامد عبد الله ، سره المتجدد عبر كل العصور •

ذلك ان ارتباطه الحميم بالبلاد التى نشأ فيها ، منذ كان يساعد والده فى فلاحة الأرض فى مزارع منيل الروضة ، وحسه الدقيق بطبيعتها وواقعها الذى عرفه من خلال الدراسة ، كان ، حتى آخر يوم فى حياته ، زاده الذى لا ينفد فى الابداع والانطلاق ، لمخاطبة العالم ،والتقريب بين الشعوب •

وقبل أن نتعرف على معالم هذه الرحلة الفنية الخصبة بالعطاء الفنى ، التى تجاوزت شهرتها النطاق المحلى الى النطاق العالمى ، لابد للجيل الجديد أن يعرف ان حامد عبد الله ترك مصر سنة ١٩٥٦ ، نتيجة لاحداث سيعرض لها الفنان فى هذا الحوار •

وفى باريس ـ التى كان على اتصال بها فى اطار بحثه عن ينابيع المعرفة الانسانية ـ أقام حامد عبد الله فى تلك السنة أول معرض له تحت عنوان « اشارات مصرية » ، وهو عنوان يمكن أن تدرج تحته كل أعماله • وبعد ذلك مضى فى اقامة معارض خاصة وعامة فى معظم دول العالم ، شرقه وغربه ، يتجاوز عددها المائة •

والذين عاشوا الحركة التشكيلية فى أوائل السبعينات ، ابان الحملة التترية على قاعات العرض فى القاهرة ، التى حولت قاعة باب اللوق الى بنك الاستثمار ، وقاعة أخناتون بقصر النيل الى ملهى ليلى لمجتمع الانفتاح ، يذكرون ان شعور الفنانين بغياب حامد عبد الله ، ومحاولة استدال ستار النسيان عليه ، تفاقم فى تلك الايام ، فوجهوا نداء مرقعا باسمائهم الى وزير الثقافة حينذاك ، لكى يعود الى مصر ، بعد ان اتفقوا مع الفنان على تلبية النداء ، « والعمل فى الوطن الحبيب » •

من الفنانين الذين وقعوا هذا النداء : **انجى افلاطون ، تحية حليم ، محمود موسى ، محمد هجرس ، عبد الحميد الدواخلى ، سيد عبد الرسول ، عمر النجدى ، صبرى السيد** •

غير ان الوزير لم يستجب للنداء • أغلب الظن انه كتب عليه « يحفظ » ! ، وحسنا فعل ، لأن حامد عبد الله ما كان يحتمل ان يرى بيوت الاشعاع الفنى تتحول الى مغارات للصوص المال ، وأوكار للعربدة •

ظل حامد عبد الله فى منفاه الاختيارى ، يزور مصر كل بضع سنين ، حين يفيض به الحنين ، الى أن عاد نهائيا فى السابع من يناير ١٩٨٦ ليدفن فى ترابها •

* * *

كان حامد عبد الله يرفض التجارب الفنية التى تستمد وجودها من الفنون الاوروبية التى تكتسح العالم ، ويرى فى تبنى أساليبها مسخا للشخصية القومية • كما كان يرفض ، بنفس الدرجة الحادة ، التجارب التى تستعير مادتها وأبنيتها من التراث ، ويعتبر انها تتدثر بأكفان الموتى • والأكفان البالية ، من الزمن الماضى ، لا تصلح لمجتمع اليوم •

ولهذا لم يكن حامد عبد الله يتوائم مع الفنانين من الاجيال المختلفة ، لأنه كان يبصر فى أعمالهم ، بلمحة خاطفة ، نزوعا الى الغرب أو الى التراث ، وكلاهما ، فى يقينه ، مفسدة للخلق الفنى ، يفقده الروح والقيمة والحرارة التى تنبع من حياته الداخلية الخاصة ، وما تنبض به علاقات

اللون والمساحة والخط من تناسق وتماسك سواء راعت النسب المـألوفة ، أو خرجت عليهـا •

بالمقابل كان حامد عبد الله يرى أن الأرض ، وتقاليد البيئة ، وفلسفة الحياة المعاصرة ، وملكات الشعب التى يشاهد رسومها على حيطـــان البيوت •• هى الأسس الجوهرية للتعبير ، أو للمدرسة المصرية الأصيلة التى كرس حياته لها •

وهـذا التعبير لا يتمثل فى أسـلوب أو أداء معين ، وانما يتحقق بالصدق ، أى بالتعبير ، لا بالنقل ، وبالايحاء لا بالشرح والتفسير •

أما الالتزام فينبع ، عنده ،من داخل الفنان ، لا من قوة خارجة • وعلى الدولة أن ترعى الفن والفنانين ، لانها مسئولة عن تقديم الرغيف والوردة للشعب •

وفى هذا اللقاء الذى عقدته مع حامد عبد الله فى آخر زيارة له للقاهرة ، فى شهر ابريل من العام المـاضى ، يتحدث الفنان حديثا وافيا عن حياته ، كانه كان يشعر بالنهـاية ، ويعرض لمراحـل انتـاجه ، ولمفـهومه للفن ومشاكله ، وأفكاره حول الابداع ••

*** هل يمكن أن نتعرف ، فى البداية ، على تجربتـك فى مجال تعليم الفن فى القاهرة ثم فى اوروبا ؟**

ــ فى القاهرة فتحت سنة ١٩٤٠ مدرسة لتعليم مبادىء الفن وتوجيه الفنانين ، استمرت حتى رحيلى الى أوروبا سنة ١٩٥٦ ، وقـد تخرج فيها عدد كبير من ألمع الفنانين المصريين •

وفى اوروبا كنت امارس على نحو مشابه نفس الوظيفة : تعليم الفن لفنانين اجانب ، من بينهم من كانت أعماله معروضة فى المتاحف ، مثـــل رويستون رايت وانجا لينجبى للفنانة الدانماركية ، وادزاك الذى عـرض فى معظم عواصم اوروبا •

وسنة ١٩٧٠ اخترت ضمن ٣٠٠ متخصص من انحاء العالم ، لكتابة تاريخ التصوير المصرى الحديث فى قاموس لاروس الخاص بتاريخ الفن فى العالم ، وكان فن مصر المعاصر هو الممثل الوحيد فى هذا القاموس من الوطن العربى •

وجاء فى طلب تحرير تاريخ التصوير المصرى المعاصر ، أن يجدد المؤرخ الى أى مدرسة ينتمى للفن المصرى : هل ينتمى الى المدرسة الأمريكية ، أم المدرسة الفرنسية ، أم الانجليزية ، أم الايطالية ٠٠ الخ ؟
فأجبت بأن التصوير المصرى حركة ذاتية وأوضحت ، فى نص المادة المحررة ، كيف خلق المستشرقون من الجيل الأول فى مصر جيلا من المستغربة. ثم كيف هدانا تراثنا الى طريقنا الذاتى الذى يتلخص فى مجال التعبيرية ، التى كان النسيج القبطى هو أول محاولة فى اتجاهها فى تاريخ الفن ، وقد طورها المسلمون فى الاتجاه التجريدى ٠

*** ما هى المراحل الفنية التى مضيت فيها منذ امسكت بالفرشاة ؟**

ـ كنت أرسم منذ أيام الطفولة الباكرة ، ولكنى كنت من أبلد تلاميذ مدرسة الفنون التطبيقية ، حينما وضع المدرس امشقا يمثل طائرا زخرفيا وطلب منا نقله ، ودارت بينى وبين المدرس مناقشات قررت بعدها التغيب عن مدرسة الفنون التطبيقية ، والتزويغ الى حديقة الحيوان والأورمان ، لكى أرسم تلقائيا بالقلم الرصاص أو بالالوان المائية مناظر الاشجار والحيوانات التى تتفرج على زوار الحديقة ٠ وكنت أذهب أيضا الى قهوة المعلم محمد بحى منيل الروضة فى الثلاثينيات ، كما كنت أصور الفلاحين فى الغيط الذى يمتد من سراى محمد على حتى شاطىء النيل ، وكان عملى منذ البداية يتلخص فى دراسات للطبيعة بالحبر أو بالرصاص٠

أما اللوحات المائية فكانت تتسم بأسلوب شخصى يتلخص فى بل مسطح الورق كله بالماء ، ثم استعمال ثلاثة ألوان هى الاسود ، والازرق البروسى ، والاحمر الطوبى أو البندقى ، أصور بها الحدود الخارجية للمرئيات ، فيندغم ويذوب اللون على المسطح المبتل ٠

ومن لوحات هذه المرحلة لوحة « العاطلون » بمتحف الفنون الجميلة بالاسكندرية ، وهى من انتاج عام ١٩٣٧ ، ولوحة « تعميرة » من عام ١٩٣٣ محفوظة بمتحف الفن الحديث بالقاهرة ، وكذا لوحة « فى السوق» من عام ١٩٤١ ٠

بعد ذلك سافرت سنة ١٩٣٩ الى الوجه القبلى حتى وادى حلفا حيث عشت نصف عام فى النوبة وأسوان والأقصر وغيرها من بلاد الصعيد، كنت أدرس أثنائها تأثير المناخ على البعد النفسى للصورة (الفورم) ، ودراسة تقاليد البيئة المصرية التى لا تشوبها مداخلات الغرب فى الحياة المصرية ٠

وأثناء اقامتى بالصعيد تعرضت لبعض الشكلات الفنية ، كمشكلة قوة الضوء ، وانعدام التفاوت بين الدرجات ، وظاهرة الصهد التى ليس لها فى اللغات القريبة ما يقوم مقامها • وقد وجدت المعادل التشكيلى للتعبير عن تلك الظاهرة عن طريق لكلكة اللوحة ــ أى كرمشها ــ ثم لصقها على مسطح آخر •

وهذه الرطيقة هى أساس عملى منذ الاربعينات حتى الآن •

*** لهذا هاجمت السيريالية والتجريدية وكل التيارات المحدثة عبر هذا التاريخ ؟**

ــ اننى لم التفت الى السيريالية ولا أعرتها اهتماما ، ولم أهاجم التجريدية ، لأن كل عمل فنى يبدأ بالتعرية ، وهى التى تقابل كلمة التجريد التى استعرناها من الغرب ككلمة السيريالية أيضا •

اننى لا أفكر الا بالعربية • وليس من الطبيعى أن يفكر الانسان المصرى بطريقة غربية يترجمها الى العربية ، كما هو سائد فى مجتمعنا منذ أمد ليس بقريب •

*** وأنت ترفض التراث والغرب ، ما هى فى تقديرك مصادر الابداع الفنى ؟**

ــ لقد عبرت عن رأيى فى ذلك الموضوع منذ زمن بعيد فى الصحف ، فلم أرفض هذا ولا ذاك كفن ، وانما أوضحت ضرورة دراسة الفنان المصرى لتراثه وهضمه ، وعقد دراسة مقارنة بين هذا التراث وغيره من فنون الدول الأخرى فى حقب تاريخية مختلفة • ثم ما علينا الا أن نجابه واقعنا المعاش ، وأن نبدأ عملنا الفنى بحافز مما يعكس ذلك الواقع فى نفوسنا •

*** فى سنة ١٩٥٦ ضقت ذرعا بالحركة الفنية فى مصر ، وأعلنت رحيلك عنها الى الغرب • فما هى العوامل التى دفعت بك الى اتخاذ هذا الموقف ؟**

ــ لم أضق ذرعا بالحياة الفنية فى مصر ، لأننى على الاقل انتمى اليها • وقد ساهمت ــ كما سبق الاشارة ــ فى توجيه العدد الوافر من الفنانين المصريين الذين نضجوا قبل سفرى لعرض أعمالى ــ كفنان مصرى معاصر ــ لكى أعطى الغرب فكرة عن مستوانا الفنى •

كان ذلك فى عام ١٩٤٩ حين اشتركت فى معرض فرنسا ـ مصر الذى أقيم فى بافيون مارسان بمتحف اللوفر بباريس فى يوليو ١٩٤٩ • ثم اقمت أول معرض خاص لفنان مصرى معاصر فى جاليرى برنهيم جين الذى عرض فيه مثالنا محمود مختار قبل ذلك منحوتاته ، واشتركت فى معارض جماعية فى بلاد أخرى فى اوروبا ، ثم عدت الى مصر ، واستأنفت نشاطا ثقافيا مكثفا ، فدعوت الى اقامة نقابة للفنانين ، واشتركت كعضو مؤسس فى جماعة الاتيلييه ، وادرت نشاطها الثقافى فى عام ٥٣ • وفى اغسطس ٥٢ قدمت مذكرة تتضمن مشروعات عديدة لانهاض الفنون الجميلة الى رئيس الجمهورية ووزير المعارف ضمنها مشروع تعميم الفن تعيما شعبيا عن طريق فرض نسبة ٥ر١٪ من تكاليف المبانى والمنشآت العامة لزخرفتها باللوحات الحائطية وأعمال النحت •

ثم اقمت معرضا شاملا لأعمالى بسراى الفنون الجميلة (التى يوجد مكانها الآن نقابة الفنانين التشكيليين) ، وقد قوبل ذلك المعرض بغضب جريدة « **الجمهورية** » التى نشرت فى ١٤ فبراير ١٩٥٦ نصف صفحة سباب بقلم نكرة ، وكان رئيس مجلس ادارة الجريدة وزير الدولة محمد أنور السادات ، ثم غيرت الصحف لهجتها حين علقت صحف الغرب على الأعمال تقرظها •

والواقع ان معظم تلك الأعمال كانت متأثرة بأسلوب الفنان الشعبى ورسومات أولاد الشوارع على الحيطان •• هذا الفنان الذى ادين له ولتعبيره النافذ بالكثير •• ولعل عمله هو الذى حدا بى الى اللجوء الى الخط العربى لكى يكون هيكلا عظميا لتكوين لوحاتى التى أعنونها بكلمة الخلق ••

*** ما هو أسلوبك فى صياغة الكلمات داخل اللوحة ؟**

ـ الكلمات أولا هى صوت يقرع اللسان به الفضاء ، واحاول أن أجد المعادل التشكيلى له ، بحيث يعبر عن المدلول التشكيلى للكلمات وجرسها •

*** اللون ـ الخط ـ المسطح ـ النسج ـ الحيز •• كيف ترتبها فى أنتاجك ؟**

ـ تلك هى العناصر التشكيلية التى تتكون منها اللوحة • وليس هناك ترتيب محدد كأن ترسم الحدود الخارجية للمرئيات بالخط ، ثم تملأ تلك الخطوط بالمسطحات اللونية ، كما كان يفعل راغب عياد ، لا أن تدور ونجسم « بنات بحرى » بالالوان والظلال الداكنة التى تحجب عنا حدود الاشياء مثل محمود سعيد •

المهم فى الموضوع اننى ابدأ اما برسم بتخطيطى تقريبى لما أريد وافكر فيه ، أو أن أعمل باللون مباشرة لتكوين مسطحات لونية ليست بعيدة عن الرسم ، لأن حدود تلك المسطحات يعتبر رسما ٠

ان كل جرة فرشاة تعتبر رسما ، ومسطحا فى نفس الوقت ٠ ثم يأتى بعد ذلك عنصر نسج اللون ، وهو طريقة تكوين مظاهر تلك المسطحات ازاء العين ، وتناول تلك المسطحات وتكييفها ينبغى أن ينشط الفضاء ٠ واعنى بذلك التعبير عن الحيز الهوائى الذى نعيش ونتنفس فيه ٠

*** يبدو لمن يستمع اليك انك تتحدث عن النحت لا التصوير ٠**

ـ كلا ٠ اننى اتكلم عن الاجرام فى الفضاء ، التى يمكن أن اقارنها بالاجرام السماوية ، وقد جاء فى القرآن الكريم « كل فى فلك يسبحون » ٠ وتلك هى مشكلة الصورة ٠

*** كيف تنظر للفن المصرى بالمقارنة بالفن الغربى ؟**

ـ الفن المصرى بل والشرقى عامة له خصائصه ٠ كما أن الفن الغربى كالاستيعاب الغربى له خصائص أخرى ٠ فعملة الفن فى العالم واحدة ، مثل هذا القرش ، الشرق مصور على وجه من وجهيه ، والغرب على الوجه الآخر ، ولكن تلك العملة واحدة ، وتتطور عبر الزمن ، كما يتطور الفن فى مختلف أنحاء العالم ، يعنى شرقا وغربا ٠٠

*** فى نهاية هذا اللقاء ، اود ان توضح ما هى صلة الفن بالحياة ؟**

ـ اثراء لها ، وكشف عن صورة النفس وضمير الانسان ٠

قصة قصيرة

العتمة

معن البيارى

ذات صباح مثقل بشمس متعبة ، التفت على نفسها حياء ، بدا منها خيوط من شعاعها نفذت الى سريرى من شباك الغرفة ، صحوت فجأة ، كان الوقت مبكرا ، والسماء مغطاة بالغيم ، أحسست بالبرد يسرى فى بدنى ، تطلعت الى نفسى ، فرأيتنى عاريا الا من بنطال متسخ ، كانى لبسته على عجل ، نهضت عن السرير ، بصعوبة أخذت نفسا عميقا ، نظرت من الشباك ، شاهدت عامل النظافة يلتقط الأوراق عن الأرصفة ، ابتسمت حين وقعت عيناى على طفل يبول وسط الشارع ، تسرب الملل الى أوصالى ، كنت أحتاج الى مرآة لأشاهد وجهى ، حاولت أن أفتش فى الغرفة ، تذكرت أنى لا أملك مرآة .

فجأة ، سمعت طرقا شديدا على الباب ، كان المنبه يشير الى السادسة، هرشت رأسى قرفا ، كانت الغرفة ملأى بالكآبة ، بعض أكواب الشاى ملقاة تحت السرير ، كان الطرق شديدا وسريعا ، والباب مغلقا باحكام .

رأيت صورة والدى معلقة على الحائط ، وقد شارفت على أن تسقط على الأرض ، كنت قد تقبلت التعازى بوفاته منذ أسبوع ، أنتابتنى رعشة من الخوف ، وأنا أعدل من وضع الصورة ، تذكرت يوم تحسسنى بيديه

المعروقتين وقد اكتست أصـابعه بالصفرة ، يومها نظر الى وجهى يحفر عينيه فى تقاسيمى كانت الدموع تحاول أن تنشل نفسها من عينيه ، يومها رجـانى أن أسـتمر فى علاجى ، حتى أنجب فى حيـاتى طفلا ، ويرتاح فى تربتـه ، يومها حدثنى طويلا عن لحظة فرحه بخروجى من المعتقل ، كان ساعتها على أمل أن يكون جدا لطفل يخرج من صلبى ، تداعت الى ذاكرتى حكايا ومواقف كثيرة ، وأنا أجول بعينى فى زوايا الغرفة ، وكأنى أعـدد النمل المتجمع فيها ٠

كان الطرق عـلى البـاب ، وكانه لا يعنينى ، تداركت الأمر حـين أحسست بمحاولة شديدة لخلع الباب ، ساعتها مددت يدى الى المزلاج ، أزحته قليلا فاذا برجل أمامى ، وقد فاجانى مشهده ، كانت بشرته صفراء ، على وجهه لحية صفراء ، وصمت يلجم شفتيه ، يلبس قميصا أصفر ، بنطالا أصفر ، حذاء أصفر ، ركز عينيه على صدرى العارى ، توقعت بعض الدهشة تظهر على وجهـــه ، حـين يرى خرائط من الجـروح الكثيرة توزعت على جـلدى ، دفعنى بيـديه أمامه ، دخل دونما ايماءة ، جلس على السرير ، أحسـست بغرابة الأمر ٠٠٠ قلت ، نعـم ، من أنت ٠٠٠ ماذا تريد ٠٠ هل ترغب فنجانا من القهوة ، لم يجب ، مد يده اليسرى الى الجيب الأعلى فى قميصـــه ، أخرج صـورة فوتوغرافية مدها الى ، تسلمتها ، وكأن يدى ستصيب جمرة من حطب ، اذ كثيرا ما هدونى أصـدقائى بصور كثيرة ، كانوا قد التقطوها على غفلة منى ، وكلها التقطت فى جلسات شيطانية ، او صور كالتى قابلنى فيها الضابط (أحمد) يوم جاءنى فى غرفة الصف ، طلب لمراجعته فى مكتبه ، كان من بينها ما هو طبيعى جدا وبعضها يحتاج الى تفسيرات وتأويلات ، كما قال لى ـ يومها ـ الضابط أحمد ، بلهجة يغلفها بعض من التهديد ، يومها طرقت مسامعى أصوات والدى ٠٠ يابنى حبال الحكومة طويلة ، كان يوما شديدا ، شديدا جدا ٠

مسحت بعض الغبش والقذى عن عينى ، حدقت فى الصورة ، انهـا صورة عادية لامرأة ، انها زوجتى ٠

قلت للرجل ، هذه زوجتى ، ماذا عنها ٠

مط عنقه بطريقة ذكرتنى « بالشيخ محسن » حين يأخذ نفسا عميقا ويبدأ فى تلاوة آيـات من القرآن فى المـآتم ، سـحب الصـورة من يدى ، وبلهجة لم تخل من بحة فى صوته ٠

ـ اذا كانت زوجتك ، فأين هى ؟

أجبته .. انها قد تركتنى منذ يومين الى أهلها ، ماذا عنها ٠

قال لى ، رأيناها مقتولة فى الوادى مســاء أمس ، وبصفتى رجل من الحكومة ، أبلغت هذا النبأ ، ونريدك للاستجواب .

ساعتها ، فجاة ، أفقت من النوم ، كان كابوسا مخيفا ، مسحت عينى أحاول أن أشــاهد أى شىء حولى ـ كانت الظلمة مخيفة ، والعالم من حولى معتما ، نهضت من السرير ، أشعلت الضوء ، رأيت زوجتى ، وقد تمطت على سريرى ، كان لونها شــاحبا ، اندفعت اليها ، تحسست بشرتهــا ، حاولت أن أمسح بعض العرق عن ذراعيها ، رأيتها جافة ، كان نفسهــا عميقا تغط فى نوم أعمق ، رشفت منها قبلة طويلة ، طويلة جدا ، امتجت وسرت فى نفسى خيوط من النشوة والبهجة .

أفاقت من نومها ، تبسمت فى وجهى قليلا ، رحنا فى لحظة فرح والتحمنا فجأة ، خطر ببالى أن أحتويها فى العتمة ، نظرت الى السرير الآخر بجانبنا ، كان سريرا صغيرا ، كنت أشتريه لمولود قد يأتى ، اطفأت النور ، وسرت على أصابع قدمى اليها ، دلفت داخل الفراش ، ضمتنى الى صــدرها ، شدتنى اليها بعنف ، فتألمت قليلا ، التقت شفتانا وسط العتمة واتحدنا ، كانت الغرفة مقفلة ، وعلى السرير كنا جســدين ، كأنهما ناما منذ زمن بعيد ، وكان الليل طويلا .



تعليق على الأستاذ الغزاوى

بيومى قنـديل

لعل أهم ما يكشف عنه تعليق الأستاذ الكريم نبيل عربى الغزاوى على العدد الثالث عشر من مجلة « أدب ونقد » الذى ظهر فى العدد قبل المـاضى تحت عنوان « خطأ لغوى شائع » ، أن الأستاذ الكريم لم يتصل من قريب أو بعيد بدراسة اللغويات كعلم حدد ، منذ أمد طويل ، موضوعه وأسـس منهجه ، وتوصل الى قوانينه الخاصة ، بل وأخـذ يعمم هـذه القوانين على سائر العلوم الانسانية ، والفلسفة بوجه خاص ، طامحا بذلك الى هامة العلوم الطبيعية • ويعرف المثقفون فى العالم المتحضر ، شرقا وغربا ، اثر اللغويات فى نشأة وتطور المدرسة البنيوية فى الأونة الأخيرة • والمجال حقا ليس مجال الافاضة فى هذه النقطة ، لكننى أود أن أشير ، فحسب ، الى أن اللغويات استقر على أن اللغة ، أى لغة ، وفى عبارة محددة ، حتى اللغة العربية « الفصحى » كائن حى • وهذا مجاز متواتر فى منطقتنا منذ وقت بعيد نسبيا ، ولكن هذا المجاز ـ من أسف ـ ظل مجازا ، ولم يغادر عالم الكليات على ذلك النمو الى عالم الجزئيات ، أى القياسات العلمية الدقيقة أى الكمية ، اذ عزف لغويونا وبلاغيونا ، فى مجملهم ، عن طـرح هـذا السؤال : ما هى على وجه التحديد الصفة أو الصفات التى تشترك فيهـا اللغة مع الكائن الحى ؟ ولعل أقرب الاجابات منالا فى هذا الصدد هى : كلاهما يتغير • ومثلما تموت خلايا الكائن الحى وتولد غيرها ، بدلا منها ، كـل لحظة من حياته ، تموت ألفاظ وتتبدل الفاظ ، وتتعدل ظلال ألفاظ ، وتتحور صيغ ، ويسقط صواب قديم وينهض ، فى مكانه ، صواب جديد ، كان هو ذاته خطأ شنيعا استنادا الى ذلك المعيار الذى صقله المـاضى وسار عليه الاقدمون ، بل وتموت لغة ما وتندثر مثلما يحدث للكائن الحى سواء بسواء •

وبناء عليه ، فان القاعدة اللغوية « الذهبية » التى تقضى بأن « الباء تلحق بالمتروك لا المأخوذ » ومثال ذلك :

ـ وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثل ٠٠٠ على نحو ما أسهب الأستاذ الكريم ، هذه القاعدة ليست أزلية أبدية ، فهى لم تكن كذلك قبل تبلور لهجة قريش وسيادتها على سائر اللهجات العربية ، ولم تعد كذلك الآن بعد أن دب التطور ـ لعنة الله عليه ـ فى أوصالها ٠ وتلك أمور لا نملك سوى رصدها دون اختراعها واكتشافها دون فرضها على أحد ٠ واللغويات ينتهى ، فى هذا الصدد ، الى أن اللغة نسق نهائى لا نقاش فيه ٠ وما دامت اللغة تنقل المعنى الذى يريده المتكلم الى المستمع ، فلا حق لأحد أن يتزى بزى الحكماء أو العلماء الذين لا ينطقون عن الهوى ويأخذ فى الافتاء بأن هذا جائز مباح وذاك خطأ محظور ، اذ كان فى امكان العرب أن ينصبوا الفاعل ويصير هذا هو الصواب المطلق ويرفعوا المفعول ويحفظه التلاميذ الصغار ويجرونه متى اقتضت الضرورة ٠ أى ضرورة ، بما ذلك ، التعالم والتفاصح ٠

وقد يكون مفهوما ، وان لم يكن غير مبرر ، ألا يتصل الأستاذ الكريم باللغويات ويغفل عن كتابات دى سوسير وجلسين وتشومسكى وهال ٠ فى ظل تخلف منطقتنا السعيدة ثقافيا بنمو خمسة قرون عن العصر الذى تعيشه ، لكن غير المفهوم وغير المبرر معا أن يغفل عما أنتجه اللغويون والبلاغيون العرب مثل ابن جنى صاحب « الخصائص » والجرجانى صاحب « أسرار البلاغة » ، فيضع عنوانا ينقضى متنه ، اذ أن هؤلاء وأولئك انتهو الى هذا القول « خطأ شائع خير من صواب مهجور » وهو قول يمضى شوطا هاما نحو الوصف العلمى للغة بأنها « نسق نهائى لا نقاش فيه » ٠ واذا كان « متعثرون » على حد تعبير الأستاذ الكريم قد أصبحوا « يلحقون الباء بالمأخوذ لا المتروك » ويفهم عنهم قراؤهم المعنى المراد دون لبس أو خلط ، فأى حق لنا نحن خريجى الكتانيب والجامعات البائسة فى ألا نقرهم على هذا « الخطأ » ، أى أن نرى فيه الصواب الجديد الذى أزاح الصواب القديم ، خصوصا وأن هؤلاء « المتعثرين » يضمون شعراء فى حجم أمير الشعراء العرب أحمد شوقى بالاضافة الى نقاد وروائيين وبحاث ، فى مصر والشام والمغرب ٠

واقع الأمر أن تعليق الأستاذ الكريم يخرج عن موضوع اللغة الذى يدرسه علم اسمه اللغويات وهو تعليق أدخل فى باب الوعظ الدينى الذى يفارق الواقع ويخاصم العلم فى آن واحد ٠

متابعـــات :

وتعليق آخر

عبـد العليم عيسى

يقول الأستاذ نبيل عربى فى كلمته المنشورة فى عدد أكتوبر سنة ٨٥ تحت عنوان « خطأ لغوى شائع » ٠٠٠ « ٠٠ أما الخطأ اللغوى الذى يتعثر فيـه الكثيرون ، والذى حملنى على الكتـابة اليكم ، فهو ما ورد فى قول الدكتور حامد أبو أحمد « ويبدو أن الموجة الجديدة التى يدعو اليها نقادنا الجدد فى مجلة « ابداع » تريد أن نستبدل الكلمات بالنقط حتى يأتى وقت يصبح العرب فيه أمة تتحدث بالنقط » وهو فى قوله « نستبدل الكلمات بالنقط » يعنى أن نترك الكلمات ونأخذ النقط ، ولكنه بادخاله « البـاء » على « النقط » انفسد المعنى ، وانقلب الى ضده ٠ والصواب أن يدخل الباء على المتروك لا على المـأخوذ فيقول : (أن نستبدل بالكلمات النقط) ٠

ثم يقول الأستاذ نبيل : وكذلك جاء الخطأ نفسه فى « سيد بيتنا » للسيدة عبلة الروينى حيث كتبت تقول : (أمسك « أمل » على الفور بالقلم وشطب الأرقام واستبدلها بترتيب آخر ، هو الترتيب النهائى للقصيدة وهى تقصد طبعا أنه (ترك الأرقام) ليضع مكانهـا ترتيبا آخـر ، فانعكس ما تقصده بادخال « الباء » على « المـأخوذ » وهو « توتيب آخر » ٠

وأنا مع تقديرى للأستاذ نبيل على غيرته على اللغة وحرصــه على سلامتها أؤكد له أن كلا الكاتبين قد أصــاب ولم يخطىء ٠٠ فقــد جاء فى « المصباح المنير » مادة بدل ما نصه (أبدلته بكذا ابدالا) فقد دخلت الباء على المـأخوذ لا المتروك وفى « مختار الصحاح » ما نصه فى مادة بــدل (الأبدال قوم من الصالحين لا تخلو الدنيا منهم اذا مات واحد منهم أبدل الله مكانه بآخر » فهنا دخلت الباء على المـأخوذ ٠

وقال « طفيل » عندما أسلم (وبدل طالعى نحسى بسعدى) وهو « كما يعرف الأستاذ نبيل » من الشعراء الذين يستشهد بشعرهم ٠

وقد ورد فى « كتاب الالفاظ والاساليب » الذى أصدره مجمع اللغــة العربية ط سنة ١٩٧٧ ص ٣٦ قرار لجنة الاصول بالمجمع وهو كما يلى : « ينص كثير من اللغويين على أن باء البدل لا تدخل الا على المتروك ، وهناك من ثقاتهم من يقول انها كذلك تدخل على المـأخوذ « كما جاء فى المصبــاح المنير ومختار الصحاح وتاج العروس » وترى اللجنة أن « باء البدل » يجوز دخولها على المتروك أو على المـأخوذ ، والمدار فى تعيين ذلك على السياق » ٠

وبهذا القرار نحسم الخلاف ، ولم يعد هناك ما يدعو الى اثارة الجدل بين اللغويين والنقاد والكتاب حول هذه « الباء » ٠

وسلام على الأستاذ نبيل ٠٠ وعلى غزة الحبيبة

حول ملف أمل دنقل مرة أخرى

تعقيب على ملاحظات د٠ مصطفى رجب

نسيم مجلى

وغض الطرف انك من نمــير   فلا كعبــا بلغت ولا كلابا

تذكرت هذا البيت القديم وتأملت معانيه طويلا حينما فرغت من قراءة ما كتبه الدكتور مصطفى رجب فى مجلة « أدب ونقد » (عدد ١٦) بعنوان « ملاحظات على ملف أمل دنقل » ٠

لم أكن ادرك حتى تلك اللحظة ان اسمى يمكن أن يستفز أحـــدا أو يثير حساسيته الى الدرجة التى خرجت بكاتب الملاحظات عن الموضوعية واللياقة ، وفجرت غضبه وعصبيته القبلية فأخذ يهاجمنى أو يهجونى بمنطق ذلك الشاعر القديم ، وكأننى قد ارتكبت جرما كبيرا لمجرد اننى كتبت رأيا لا يرضى عنه الدكتور ، ولأن هذا الرأى قد تصدر ملف أمـل دنقل فى مجلة «أدب ونقد » ٠

وعلى فرض أن هــذه الدراســة قــد احتوت بعض المــآخذ أو حتى الأخطاء ، فليس فى هذا ما يثير غيظا أو غضبا وكان ينبغى على أستاذ الجامعة أن يلتزم الصدق والموضوعية ويدقق فيما يكتب حتى لا ينزلق الى حد التجريح والغمز ، والتشكيك فى فكر الكاتب وعقيدته ٠

أقول كان عليه أن يلتزم بحدود النقد الأدبى لنص شعرى يحتمل تعدد الرؤى والتفاسير وأن يتذكر أن النقد اجتهاد يعتمد على مقدار حظ صاحبه من العلم والثقافة والفهم والتذوق ، وأن لكل مجتهد نصيب ولا ينسى الحديث الشريف « أن من اجتهد وأصاب فله حسنتان ومن أخطأ فله حسنة واحدة » · وللأسف الشديد فقد أهدر الدكتور مصطفى كل شىء فلم يذكر لى حسنة واحدة ولم يجد فيما كتبت الا انه « أدنى الدراسات المنشورة شكلا ومضمونا » تبدو فيها « سذاجة الرؤية وسطحيتها » واننى « اتعسف الأحكام بلا حياء » وأن مجلة أدب ونقد قد خالفها التوفيق مخالفة صارخة حين افتتحت ذلك الملف بدراسة نسيم مجلى « أمل دنقل أمير شعراء الرفض » ·

هكذا لم يجد الدكتور فيما كتبت الا صفحة سوداء ، يستخدم فى نعتها افعل التفضيل ويبالغ فى الحط من قيمتها بل والاساءة الى شخصى ضمنا ثم يتودد ويتقرب بأسلوب ملتو الى هيئة تحرير المجلة وكتابها جميعا فما دامت دراستى هى « أدنى الدراسات المنشورة شكلا ومضمونا » فالكل عنده اذن مقبولون الا شخصى الضعيف ولعله تصور انه بهذا الطريق يستطيع أن يوقع بينى وبين هيئة تحرير هذه المجلة الرائدة وكتابها ـ وهو يوشك أن يقول الا نسيم مجلى ·· ليس منكم وليس منا وانما من « حزب الشيطان » ·

لقد صدمت حقا أن يكون بين المثقفين من يفكر على هذا النحو القبلى فى أواخر القرن العشرين ، وهو يظن أو يتصور أن بين المصريين من يمكن أن يكونوا بديلا عن « نمير » أو قبيلة المنبوذين · وانه لا يحق لأحد من أفراد هذه القبيلة ما يحق لغالبية القوم من حرية التفكير والتعبير والابداع !!

لقد حزنت جدا أن ينسى بعضنا رابطة الوطنية ورابطة الدم الذى يؤكد أخوتنا ، ويتطرق به التطرف الى هذا الحد ·· وفكرت فى نسيان الامر كله الا اننى خشيت أن يساء فهم موقفى فيظن البعض أن هذه التلويحات يمكن أن تخيفنى أو تسكت قلمى · لذلك قررت أن أرد على هذه الملاحظات ردا موضوعيا يكشف ما فيها من زيف وتهافت · وأولى الملاحظات هى اتهامه لى بعدم وجود تصور مسبق للدراسة :

يقول الدكتور مصطفى رجب « ويبدو من القراءة المتعمقة لهذه الدراسة أن كاتبها لم يضع لنفسه تصورا مبدئيا لمسيرة دراسته ومن هنا فقد يلاحظ قارىء الدراسة أن صاحبها يصدر حكما على قصيدة أمل « كلمات اسبارتاكوس الاخيرة » (ص ٧٣) حين يصف أمل دنقل فى هذه القصيدة

بأنه « يدين الخنوع والاستكانة ويمجد التمرد والرفض ، ثم يعود الكاتب (ص ٧٥) ليكتشف (فجأة) أن أمل يناقض نفسه حيث تنتهى القصيدة بتمجيد الخنوع والانحناء ، وهنا يتفلسف الكاتب ويحاول تبرير هـذا التناقض فيفسر ذلك بأن الشاعر عمـد الى ذلك التناقض الظـاهرى ليستفز مشاعر القارىء حتى يفكر فى مأساة حياته (وكأن الحياة مأساة !)

هذه كلمـات الدكتور وأحب أن أوضح للقارىء اننى لم أفاجأ بشىء ولم أذكر كلمة (فجأة) هذه التى أضافها الاستاذ الامين كما أننى لم أقل « أن أمل يناقض نفسه » . كمـا يزعم الدكتور .. وانما قلت الاتى مخاطبا القـارىء :

« وقـد يدهشك هذا الكـلام الاخير ، لانه يبدو مناقضا جدا للمقطع الاول فتسأل كيف أمكنه أن يتحول من النقيض الى النقيض ، حتى أصبح داعية للخنوع والانحناء مقرا بعبثية الرفض والثورة .. والا كيف يمكنه أن يقول بأن « خلف كل ثائر يموت : أحزان بلا جدوى .. ودمعة سدى » أليس هذا شبيها بمـا قاله سليمان الحكيم حين صاح صيحته اليائسـة « باطل الاباطيل الكـل باطل وقبض الريح ولا منفعة تحت الشمس » أو ما قاله المعـرى « تعب كلهـا الحيـاة فمـا أعجب آلا من راغب فى ازدياد »

« هكذا يبدو الامر ربما للنظرة الأولى .. ولكن مع التأمل العميق لابيات أمل دنقـل نجـده لا يتطابق مع هذه الرؤى التى تؤكـد عبثية الحيـاة وخيبة أمل الانسان ؟ . والواقع أن الشاعر يستخدم النقيضين سـاخرا سخرية مريرة بواقع الانسان فى مجتمعاتنا ، وبالبدائل المطروحة أمامه .. وهو يستخدم هذا الاسلوب المغرب أو الغريب لكى يستوقف قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر فى مأساة حياته .. » ص ٧٥ ، ٧٦

هذا ما قلته بالحرف الواحد .. فاذا كان الدكتور يرفض هذا التفلسف أو هذا التفسير فلمـاذا لم يفصح عن وجهـة نظره .. ويقـدم تفسـيره الخاص حتى نعرف حقيقة تصوره للدراسة أو للقصيدة أو نعرف على أى شىء يعترض . وأنا أسأله : هل يعتقـد الدكتور مصطفى أن أمل يدعو فى هذه القصيدة للرفض والثورة ؟ واذا لم يوافق على ذلك .. فهل يوافق على أن أمل كان يدعو للخنوع والاستكانة ؟ وأن هذه الرسالة أى الدعوة للخنـوع والاستكانة كانت هى رسالة أمل التى كان يجـاهد بشـعره لتوصيلها للقراء ؟ .

ولو كنت حقا بلا تصور سليم لمسيرة دراستى ٠٠ لاكتفيت بالقاء بعض الأسئلة وتركت الأمر معلقا كما يفعل الدكتور ٠٠ فى كل تعليقاته وكما سنرى فى الملاحظة الثانية :

يقول أمل دنقل :

وان رأيتم فى الطريق « هانيبال »

فأخبروه أننى انتظرته مدى « على أبواب روما » المجهدة

وانتظرت شيوخ روما ـ تحت قوس النصر ـ قاهر الأبطال

ونسوة الرومان بين الزينة المعربدة

ظللن ينتظرن مقدم الجنود

ذوى الرؤوس الاطلسية المجعدة

لكن « هانيبال » ما جاءت جنوده المجندة ٠٠ الخ ٠

وعلق الدكتور مصطفى رجب قائلا « قرأ الكاتب السطر الثالث فى هذه المقطوعة بنصب « شيوخ » على المفعولية للضمير المتصل بالفعل «انتظر» قبله ٠ وقد فهم من هذه القراءة الخاطئة أن الشاعر الذى يتحدث بصيغة الفاعل ، انتظر هانيبال فلم يأت ، وانتظر الشيوخ فلم يأتوا ٠

« وبناء على هذا الفهم جعل الكاتب « قيصر هو الديكتاتور الذى كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديموقراطية ، وشيوخ روما هم رموز الديموقراطية ومن ثم جاء انتظاره (أى انتظار الشاعر) لشيوخ روما كما انتظر هانيبال لكنهم لم يسرعوا لانقاذه » ٠

والحقيقة أن تسكين تاء التأنيث فى السطر الشعرى المذكور ورفع شيوخ روما لتكون فاعلا لفعل (وانتظرت شيوخ روما ٠٠) يرفع هذا التكلف الشديد الذى يذهب اليه الكاتب ، ويوقعه ويوقع معه القارىء فى براثن الفهم الخاطىء ٠ وهذا هو الوجه السائغ لقراءة نص أمل دنقل ٠ »

هذه ملاحظة جديرة بالاهتمام لا بد أن نتوقف عندها طويلا ٠ فاذا سلمنا بصحة هذه القراءة ٠٠٠ فلن نخرج من براثن الفهم الخاطىء ٠ لأن الدكتور وقف عند حد القراءة فقط لبيت واحد فى هذه المقطوعة ولم يقل لنا شيئا عن معناه فى السياق العام للقصيدة بعد أن رفع المفعول وجعله فاعلا ٠٠٠ ولكى أزيد الامر وضوحا لابد أن أقول أن الشاعر أمل دنقل يوظف رموزا تراثية ذات دلالات راسخة ومعروفة فى

أذهان عامة المثقفين وخاصتهم · فهو يتحدث بلسان اسبارتاكوس قائد ثورة العبيد التى أخمدت بعد حوالى عامين من اندلاعها وانتهت بصلب اسبارتاكوس على أبواب روما (٧١ قبل الميلاد) واذا أخذنا بقراءة الدكتور مصطفى رجب فعليه أن يجيب على هذه الاسئلة حتى يخرج القارىء من الفهم الخاطىء أو الحيرة التى أوقعه فيها :

* اذا كان اسبارتاكوس يرى فى هانيبال مخلصا يتطلع اليه وينتظر مقدمه ·· فلماذا ينتظره الشيوخ أيضا ؟ واذا استطعنا أن نفهم دوافع هاته النسوة اللاتى خرجن فى زينتهن المعربدة لرؤية جنود هانيبال ·· فهل يمكن أن يقال أن شيوخ روما قد وقفوا تحت قوس النصر للترحيب بهانيبال أيضا ؟ هل خرجوا ليسلموه مفاتيح روما العتيدة ـ مفاتيح مدينتهم ـ ويستسلمون له ؟

واذا أنكر الدكتور مصطفى رجب على شيوخ روما أن يكون رموزا للديمقراطية ·· فهل يجرؤ على الادعاء بأنهم كانوا رموزا للخيانة والانهزامية ·· وانهم خرجوا ليسلموا هانيبال مفاتيح مدينتهم ؟

ان التصور الصحيح لنص أدبى يتعامل مع رموز تاريخية واضحة الدلالة لا يمكن أن يكتفى بقراءة النص وحده كاملا أو مجزءا بعيدا عن مصادر هذه الرموز ودلالاتها فيجرده من المغزى ومن الدلالة العصرية التى يقصد اليها الشاعر ·

وكيف ننكر أنه كان بين شيوخ روما من هم ضد العبودية وضد الديكتاتورية · لم تكن الديمقراطية بالمعنى الذى نفهمه الآن ·· وانما كان هناك صراع كبير يشتبك فيه القواد والشيوخ والنبلاء والعامة من عبيد وفلاحين · وفرسان وأقنان وأن يوليوس قيصر قتل بالقرب من الكابيتول سنة ٤٤ قبل الميلاد ـ قتله أصدقاؤه وقواده وعلى رأسهم بروتس خوفا من طموحه ورغبته فى الانفراد بالسلطة بعد أن تخلص من شريكيه يومبى وكراسوس أعضاء الحكومة الثلاثية ، كان ذلك بعد حوالى ثلاثين عاما من صلب اسبارتاكوس وتعليقه عند أبواب روما ·

هل كان تطور هذا الصراع ـ بدءا من قتل العبد الذى تمرد الى اغتيال أعظم قادتهم حتى لا يتحول الى دكتاتور ، يجرى فى فراغ بين قتلة ومقتولين دون أصداء أو انعكاسات شعبية واسعة · ان من يقرأ عن هذه الفترة سوف يجد فى كتب التاريخ نماذج عديدة من الشيوخ والنبلاء والضباط ممن كانوا يتمتعون برؤية اجتماعية وانسانية تضع فى اهتمامهم مصالح العامة والعبيد أيضا ·· بل ان الافلام العالمية التى عرضها

التليفزيون المصرى عن ثورة اسبارتاكوس أو يوليوس قيصر لم تغفل هذه النماذج ‥ بل أظهرتها بدرجة كافية من الوضوح ٠ فهل أكون قد أخطأت حين اعتبرت شيوخ روما رموزا للديمقراطية ثم قلت ان أمل دنقل « فنان ذو ثقافة عميقة وعقل مفتوح يعرف كيف يحلل التاريخ والواقع ويفهمه بعيدا عن التعصب والانغلاق ‥ ولهذا نجده يقدم صورة مركبة لروما فهى ليست رمزا شاملا للشر أو الطغيان ٠ فاذا كان قيصر هو الديكتاتور الذى كان يعمل على القضاء على الجمهورية والديمقراطية ، فان شيوخ روما هم رموز تجسد الجانب الآخر من روما ‥ وهو الديمقراطية ‥ ومن ثم جاء انتظاره لشيوخ روما كما انتظر هانيبال ـ لكنهم لم يسرعوا لانقاذه » وهل كان لأمل دنقل أن يقصد الى ما هو أنبل من هذا المعنى ٠ !! ربما فاته فقط أن يبرزه بصورة حاسمة فى سياق هذا المقطع الشعرى ٠ واذا لم يكن هذا الكلام مقنعا للدكتور فعليه أن يشرح لنا ما تعنيه هذه الأبيات بعد أن رفع المفعول وجعله فاعلا ٠

أما عن اعتراضه على تفسيرى لقول أمل دنقل :

المجد للشيطان معبود الرياح

من قال : لا ، فى وجه من قالوا : نعم ‥

حين يجتزىء الدكتور عبارة « نموذج العصيان القاطع فى وجه جمهرة الخائفين » ثم يقفز الى أن المقصود بجمهرة الخائفين هم الملائكة ثم ينبرى للدفاع عن الملائكة وعن طاعتهم ودوافعها مع أننى لم أذكر الملائكة من قريب أو بعيد لان الاهتمام كله مركز على الشيطان كمعادل موضوعى لتمرد بعض الأفراد ضد السلطة المطلقة أو الطغيان وهى قيمة أدبية أو تقليد أدبى استخدمه الشاعر الالمانى جيته فى قصته « دكتور فوستس » واستعمله الشاعر الانجليزى مارلو فى مسرحية بنفس الاسم واستخدمه الشاعر الانجليزى ميلتون فى ملحمته « الفردوس المفقود » التى قام بترجمتها أخيرا الدكتور محمد عنانى ‥ ونفس الشىء فعله العقاد فى قصيدة كبرى باسم « الشيطان » يعدها بعض النقاد أفضل قصائده ٠ فلماذا كل هذا الغمز واللمز والتهديد باثارة الجدل العقيدى والاتهام ـ وقول الدكتور مصطفى رجب « أن هذه اللغة من الكاتب من شأنها أن تثير جدلا على « المستوى العقيدى » لدى المتذوقين والقراء ٠ فليطمئن الدكتور أن الملحدين لا يعترفون بوجود الشيطان أصلا كجزء من انكارهم لما وراء الطبيعة أى انكار عالم الغيب ٠ والمؤمنون فقط هم الذين يذكرون الشيطان ويذكرون تمرده أو رفضه كرمز للشموخ أو العصيان كما يفعل

بعض الشعراء • وبنـاء على ما تقـدم لا يكون فيما كتبته سببا للاثارة أو الاصطيـاد والتشكيك • وادعاء الايمـان والمزايدة به مسلك يشـين الكاتب والمفكر لانه يتناقض مع جوهر الايمان للذى هو « ما وقر فى القلب وصدقه العمل » فتصيد هذه الموضوعات من مهمة آخرين •

أما قولك « على مستوى الفهم الادبى الراقى المستند الى رؤيـة واقعية تنظر الى ما وراء النص الشعرى لتفهم ما يريد الشاعر أن يقول وهذا ما فعلته أنا فى دراستى ولكنك أنكرته على أساس أنه تفلسف ـ مع أن الفلسفة والتفلسف أمور من طبيعـة النقـد الادبى ويكفى دليـلا على ذلك أن أول من وضع أصول النقـد الادبى هو الفيلسوف أرسـطو بكتـابه « فن الشعر » ومازال فلاسفة الجمال والاخـلاق والاجتمـاع يساهمون فى قضايا الفكر الادبى ومنـاهج النقـد • رفضـت كل هـذا ورفضت « أن تنظر الى ما وراء النص الشعرى » حتى ترى الوحدة من خلال التنوع أو ترى التوافق فى الرؤية خلف التناقض الظـاهرى واكتفيت يا دكتور بطرح الالغـاز على أنهـا ملاحظـات وتهربت تماما من تقـديم وجهـة نظر واضحة صريحة حتى أننى وكل من قرأ كلامك لا يعرف ماذا ترفض وماذا تقبـل • فأنت ترفض أن يكون أمل داعيـة للتمرد وترفض أن يكون داعية للاستكانة والخنوع • وترفض قولى بأن « الشاعر يستخدم النقيضين ساخرا سخرية مريرة بواقع الانسان فى مجتمعاتنا ، وبالبدائل المطروحـة أمامه • وهو يستخدم هذا الاسلوب الغريب لكى يسـتوقف قارئه ويستفز مشاعره وعقله حتى يفكر فى مأساة حياته » •

فبنـاء القصيدة يقـوم على المفـارقة المركبة التى سماها أستاذنا الجليل الدكتور لويس عوض « بلاغة الأضداد » حيث يقول فى مقاله «شعراء الرفض» (الأهرام ١٩٧٢/٧/٧) « وهكذا ينتقل أمل دنقل من النقيض الى النقيض ، فالقـائل : المجـد للشيطان فى أول المونولوج ينتهى بقوله ان كل دمعـة سدى • ولكن ما هكذا ينبغى أن يفهم شعر الشعراء ، فهنـاك نوع من التهكم الخفى الذى يقصـد اليه الشاعر سواء فى تمجيده لشـموخ أعظم العصاة أو فى تبشيره بضرورة الانحناء والانهزامية بغير قيـد أو شرط وهذا التهكم الخفى مجسد فى المقـابلة يقيمهـا بين الرفض الأعظم والقبول الأعظم ، والا كانت دعوته فى آن واحـد عبادة للشيطان ولعنة على البشر »

« وهذه طريقـة شعراء الرفض اذن فى التعبير عن احتجـاجهم على الواقع المرفوض • هم يؤلبون الطغـاة على الطغيان بتجميد الطغيان ••• وهم يؤلبون العبيد على العبودية وهذه بلاغة الاضداد • »

بقيت آخر ملاحظات الدكتور حين يقول « أحيى مجلة أدب ونقد على اهتمامها بدراسة شعر أمل دنقل وأتمنى أن تستكتب لهذا الغرض وما يماثله من تتوسم فيهم العدل ، ومن تنتسم فيهم روائح الموضوعية وعمق الفهم وقوة البصيرة » وهنا بيت القصيد فليس هناك من تتوافر فيه كل هذه اشروط مجتمعة الا الدكتور مصطفى رجب طبعا !

أما أنا فلا أطمع فى هذا الشرف ولا أنتظره وانما أكتب ما أريد وأسعى لنشره فالكتابة رسالة وشهادة ·· ودوافع الكاتب الاصيل هى التى تفرض عليه أن يكتب وأن يعبر عن رأيه وأن يسعى ويناضل لنشر هذا الرأى ·· وقد عرفت الفرق بين كلمتى « يكتب » و « يستكتب » فى أثناء تجربة مريرة بعد حصولى على دبلوم الدراسات العليا فى النقد والادب المسرحى من معهد الفنون المسرحية ·· وتقدمت بخطة بحث لدراسة أعمال كاتب مصرى من أبرز كتابنا المعاصرين ·· لكن الموضوع رفض وتنصل الاستاذ المشرف من تبعة هذا الموقف وكذلك العميد وكان من كتاب المسرح وأساتذة النقد المشهورين - وبعد مدة عدت لمناقشة الموضوع معه فأخذنى أستاذ ممن تربطنى بهم صداقة ونصحنى بأن أكتب عن العميد ومسرحه كما يفعل الاخرون ·· ان كنت أريد الحصول على الماجستير ·· ثم أخذنى أمام العميد وكرر الموضوع ووجدت العميد موافقا تماما على هذا الأمر · وهنا أخذت أفكر وأقلب الامر على وجوهه ··· وفى النهاية قررت عدم الاستجابة لهذا الرأى وقطعت علاقتى بالمعهد كدارس وخسرت فرصة الماجستير والدكتوراه ·· ولا شك أننى خسرت ماديا ·· لكننى كسبت نفسى ··· ومن يومها لا أقبل ولن أقبل أن يستكتبنى أحد ·· وأخترت أن أكتب عن المنسيين من عباقرة علماء وأدباء هذا الشعب فكتبت كتابا عن الدكتور « محمد كامل حسين مفكرا ، وأديبا » نشر فى خارج مصر مسلسلا فى مجلة عربية ولم ينشر فى مصر حتى الان ·· وكتبت عن أمل دنقل دراسة كاملة سوف تخرج قريبا فى كتاب ولو على حسابى الخاص ·· ففى ظل هذا التدهور الفكرى والثقافى لا مفر أمام الكتاب والادباء الجادين من التضحية بالجهد والمال ولو بقوت يومهم لكسر طوق الاحتكار والسيطرة الذى أحكم حولهم ·· لأن أزمة الثقافة وما جرى للعقل المصرى والوجدان المصرى من تدهور واختلال على مدى سنوات الردة والفوضى ··· تتطلب من جميع المخلصين أن يساهموا فى انقاذ هذا الوضع حتى نعيد لثقافتنا وجهها النابض المشرق ·· وفى هذا « لا يستوى الأعمى والبصير والذين يعلمون والذين لا يعلمون » صدق الله العظيم ·

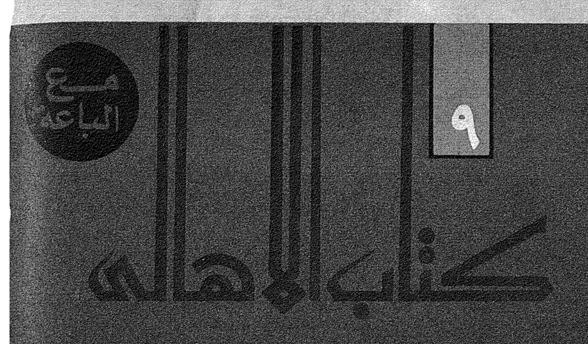
اما قولك بأن دراستى هى « أدنى الدراسات شكلا ومضمونا » فاننى أسالك كيف اذن أوحت لك بكتابة هذا المقــال ٠٠ وكيف وصلت الى هذه النتيجــة وأنت لم تتعرض لبــاقى الدراسات بأى ذكر ؟ ان الحكم على هذا الكــلام سأتركه لتلاميذك من أبناء أسوان النجباء الذين يتعلمون منك « العدل وعمق الفهم وروائح الموضوعية » ٠

أما مجلة أدب ونقــد وهيئة تحريرها فاشكر لهــا تقــديرها لحرية الرأى واحترامها لهذا المبدأ ٠٠ العظيم ٠٠ وهو ما يعطيها دور الريادة بين المجــلات الثقــافية فى مصر ـ والسلام ٠



رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مـورافتلي
١٩ شارع محمد رياض ـ عابدين
تليفـون ٩٠٤٠٩٦

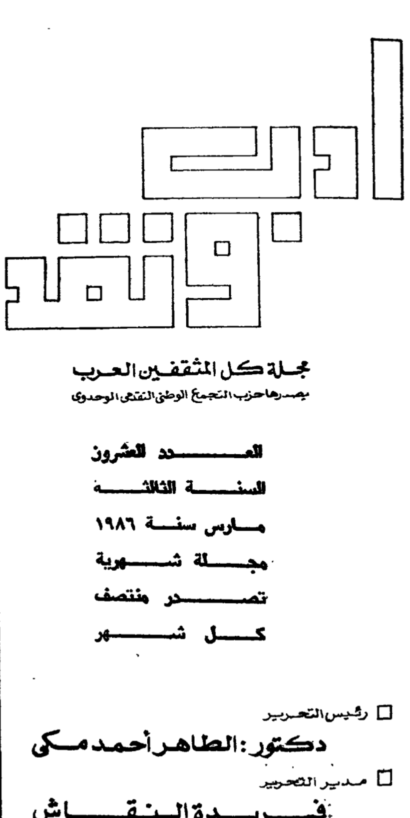


إنهم يخربون التعليم

د. سعيد اسماعيل على

٢٠
مارس ١٩٨٦

أدب ونقد



مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد العشرون

السنة الثالثة

مارس سنة ١٩٨٦

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ مستشارو التحرير

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

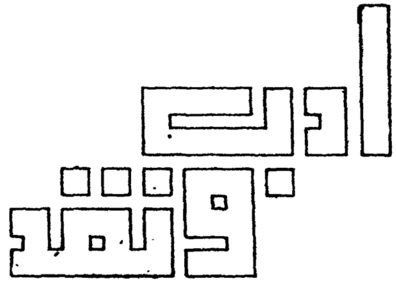
* المراسلات : مجلة أدب ونقد ــ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت ــ القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارًا أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولارًا أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العدد

افتتاحية

الأمن المركزى لا يقرأ أشعارنا

فريدة النقاش

حاول بعض كتبة الحكومة أن يجدوا وشائج وبراهين فى الأيام الأولى لتمرد جنود الأمن المركزى تربط بين وقائع التمرد وما تكتبه صحف المعارضة ، ولكنهم سرعان ما تنبهوا الى سخافة النكتة حين استعصى عليهم الامساك بأى وشائج او براهين .

فجنود الأمن المركزى لا يقرأون النثر ولا الشعر مثلهم مثل الكتلة الأساسية من الجماهير العريضة رجالا ونساء ، حيث تفضل الطبقة الحاكمة المستغلة أن يبقى الجمع طيعا سلس القيادة فلا توفر من التعليم والثقافة الا ما هو ضرورى لادارة دولاب الحكم ، وليس من قبيل المصادفة ان تروج فى ايامنا هذه حجج كثيرة يسعى الحكم لاشاعتها حول ضخامة ميزانية التعليم وهو يتنقل تدريجيا من مهماته ويناشد الأثرياء الجدد والقدامى ، يناشد البنوك والتجار ان يقوموا بالمهمة نيابة عنه من اجل مصر التى هى امهم وفى حاجة اليهم !! .

الأمن المركزى اذن هو مثل الكتلة الأساسية من الجماهير أمى .. يبقى جنوده منذ الولادة وحتى الموت اسرى الخوف المباشر والخوف العميق ، مربوطين الى صخرة الجوع المضنى مغماه عيونهم وعقولهم مغلقة قلوبهم على الرعب وانتظار الخطر والتحفز ـ كالحيوانات البرية ـ

للاقاته ، وقد تدربت حواسهم على مواجهة الملموس الذى يؤلم ألماً مباشراً ، ولكن هذا الملموس ذاته تحول فى لحظة الغضب الهمجى غير المدرب أو المنظم الى رمز لكل ما يعجز الخرس عن الافصاح عنه فكانت اللحظة الشبيهة بتلك التى صاغ فيها الوجدان الشعبى اغنية الاحتجاج الحزين ، وارتبط فيها المجرد بالملموس .

بلدى يا بلدى والسلطة ((خدت)) ولدى وكانت سلطة بطش حاكمة قد أبقت الجماهير فى الحالة البرية المشابهة فوقع عليها العنف بقسوة مشابهة وهى مكبلة اليدين والعقل قبل قرن من الزمان ويزيد قليلا حين توالت طوابير السخرة للمشاركة فى حفر قناة السويس .

بقيت الجموع اذن اسيرة للملموس القريب حين طمس وعيها بالارهاق والجهل ، وكبلتها الحواس البسيطة البدائية واغرقتها فى طلاسم الكون الشاسع فعجزت ابدا عن كشف العلاقة بين بؤسها وبين كل ما هو خارجها وهو دائما اكبر منها ولم تر العلاقة بين العسف والقانون بين ما تعرفه وما لا تعرفه ابدا اذ يبقى غائما مجردا يستحيل الامساك به او ملاحقته ، ومن ثم فانه لا يخطر فى بال الجماهير ابدا حيث يجاهد افرادها فى الحياة كافراد انه بالامكان التخلص من هذا الشىء الجاثم عليها كقدر لا فكاك منه ، وهى تكتشف هذه الامكانية فحسب حين تاتى لحظات الفوران الجماعى ، وتجد نفسها اما هذا الشىء وجها لوجه ، وتتعرف على قدرتها .

لم يقرأوا اشعارنا حقا .. ولكنهم تعلموا فى هذه اللحظة الشعرية النموذجية التى طمست الفوضى شاعريتها أنهم ليسوا فى خاتمة المطاف كتلا من الحجر الأصم .. تعلموا أن قدرتهم الجماعية وأن وجودهم معا يحملان معنى أبعد واعمق من المذلة والبؤس والسخرة .. يحملان معنى الأخوة والتضامن من وجه التعاسة . وهو المعنى الذى لن يضيع مهما حاولت اجهزة القمع المادى والروحى طمس معالمه بل انه سوف يتخذ مكانه فى الذاكرة الجماعية للكادحين المضطهدين المعذبين فى الأرض ، وسوف يكون مادة خصبة لأشعار وامثال وحكم مجهولة المؤلف معلومة المصدر شأنه شأن كل حدث كبير مشابه تختبر فيه الجماعة المضطهدة قدرتها على الاحتجاج الذى لا يستطيع أن يحدد لنفسه هدفا واضحا .. شعارا أو مطلبا أو أغنية . وان كان يدرك فى واقع الحياة المضنى أن ما يتنفسه هو الظلم والحرمان بعينه .

سوف تظل هذه الجماهير العريضة المكبلة هى همنا الأساسى هى جرحنا المفتوح ابدا ، هى ايضا موطن املنا وهدف سعينا فى الوقت ذاته

طالما بقى هذا السعى ينشد تمزيق غلالة الأوهام عن قلبها وروحها ورفع وصاية القمع المتعدد الوجوه عنها حتى تتوفر لها القدرة على الربط بين الملموس والمجرد ، بين التبعية وشح الرزق بين العلاقات الرسمالية وفقر حياتها المهين ، بين نمو الشجرة وبذر البذور بين صور الأدب والفن وواقع الحياة بين الأفكار والحياة ، فاذا ما تمزقت هذه الغلالة سوف يكون لوعى البائسين والمحرومين شأن آخر . سوف تكون الأفكار ذاتها قوة ملموسة فى عملية الإطاحة بالظلم .

يتعرض المثقفون الطليعيون فى العالم الثالث لاختبار يومى شبيه بما نحن فيه تأتى نتائجه بطيئة ، ويثور فيه سؤال يبقى فى حالات كثيرة شأن حالتنا دون رد ، الاختبار هو علاقتهم بالجمهور العريض ، والسؤال هو ما جدوى الكتابة التى لا تصل الى هذا الجمهور ، ويظل السؤال يتجدد كلما حدث فوران مشابه وتكشفت القطيعة .

فما ان يخرج المثقف من الوعى التقليدى السائد المريح حيث الاتساق فى صورة العالم الذى يبدو كأنه خلق هكذا وهكذا سوف يبقى الى الأبد ليسأل اسئلة الوعى النقدى الا وتتجلى تلك الهوة العميقة بينه وبين الكتلة الأساسية من الجماهير التى يكتشف انه بدونها لن يتغير شىء ، وبدونها سيظل سؤاله دون اجابة .. حيث البحر ملآن عن آخره .

والبحر الملآن يفضى بالأميين المكبلين مرة بسبب أميتهم ، ومرة أخرى بسبب تدنى مستوى المعيشة ، ومرة ثالثة بسبب الهيمنة الكاسحة لوسائل الاتصال الجماهيرى الواسعة الانتشار التى انتزعت حتى الذين يقرأون من الكتاب الى الاستماع والمشاهدة .. هكذا يظل سؤال المثقف الطليعى دون رد ، ويظل يلهث فى حلقة عبثية جهنمية ينشد فى دورتها ردا شافيا للسؤال .

وقد توصل مثقفوا العالم الثالث الثوريون الى مخطط رد يقوم على الانخراط المباشر فى النضال السياسى التقدمى الذى وجدوا فى خضمه حلولا للمعادلات المستعصية حين اخذ سعيهم النبيل وجهادهم فى صفوف الطبقات الشعبية يبث فى الأحلام اليومية البسيطة ذلك الروح العام لحلم أكبر .. حلم الجماعة والشعب الكادح بتغيير وجه الحياة القبيح على امتداد العالم الراسمالى والتابع كله — وجه الصهيونية والراسمالية والطفيلية والفساد فى حالتنا — وهو

الوجه القبيح الذى يتلون ويتقنع ويتبدى فى صـــور شتى ، يراوغهـم ويلاحقونه حتى يريحوا اقنعته واحـدا فواحدا ويسقطوا اسلحته الناعمة والخشنة واحدا فواحدا .

هكذا نشأت سينما جديدة تعمل خلف خطوط الثوار فى السلفادور ، وهكذا انخرط القسس الشبان بالمئات فى سلك لاهوت التحـــرير فى كنائس أمريكا اللاتينية الذى يدفـــع بالجماهير المؤمنة للنضـال من اجل الاطاحة بالاستغلال ، وهكذا نشأ مسرح المضطهدين فى البرازيل يتحايل على كل صنوف الرقابة والبطش ، ونشأت ثقافة المقـــاومة على ارض فلسطين وفى الجنوب اللبنانى فى ظل الاحتــلال وعلى نفس الطريق سلكت اشعار المناضل الافريقى بنجامين مولويز سبيلها فى قلب الشـــعب تحرضــــه ضد الحـــكم العنصرى فى جنـــوب افريقيا لتتغنى بهـــا الجموع مثلهـــا مثل الأشـــــعار التى انتجها الابداع الجماعى للناس ، تماما كمـــا حـــدث لاشـــعار بوب ساندرز مناضل الجيش والشعب الايرلندى الذى مات فى الاضراب عن الطعام كذلك تخلق مسرع الشارع والمناقشـــة والقرية فى مصر .. ساعيا للحصول على اجابة شافية للسؤال المؤرق الذى مازال قائما وسوف يظل .

فى كل هذه الحالات كان مثقفون طليعيون قد عرفوا عبر النضــــال السياسى ان الرد الشافى على سؤالهم لن يتأتى لهم سوى عبر الاقتراب من الجماهير بأميتها وبؤسها بتعاستها وطموحها ، بأحلامها المختبئة التى نعجز عن الافصاح عنها .. واحلامها المعلنة التى يفصــــح عنها الفوران المشابه الذى يلهم الأشعار وان كان صناعه لا يقرأونها .

مهمة المثقف الطليعى هى اذن مزدوجة الطابع يقترن الابداع فيهـــا بالنضال العملى ، ويتخلق الجمال الجديد فى هذا النضـــــال سواء فى معارك العيش اليومية او المعـــركة الطويلة المدى ضد الاستعمار الجــــديد والصهيونية ، وبقـــدر ما تتطور ادوات النهوض الشعبى وتنتظم حركته وتخرج من الفـــوران الأعمى الى التنظيم بقـــدر ما تكون فى حاجة الى ادب وفن جـــديدين ملهمين ، اى الى ادوات روحيـــة بتارة لا يمكن ان يصقلها سوى الذين تربوا فى خضمها ولطمتهم امواجها ، الى ان يأتى اليـــوم الذى يستطيع فيه جنـــود الأمن المركزى قراءة اشعارنا حين تمس شرارة الثقافة المناضلة الجديدة النـــار الخامدة فى وعى الطبقات الشعبية فيكون لهذا الوعى شأن آخر .

فريدة النقاش

نظرية مقارنة الآداب في الجامعات العربية

عز الدين المناصرة

(١) المشرق العربي

الجزء الأول

نشأ الادب المقارن خارج الجامعات العربية منذ بداية القرن العشرين فى محاولات : روحى الخالدى (تاريخ علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هيجو) عام ١٩٠٢ وهو تاريخ بدء نشره على حلقات فى مجلة الهلال المصرية • ومقدمة سليمان البستانى للالياذة عام ١٩٠٤ • ودراسة قسطاكى الحمصى (الموازنة بين الالعوبة الالهية ورسالة الغفران) عام ١٩٣٥ وهى دراسة تطبيقية ، بينما كانت دراستا الخالدى والبستانى تقعان فى المجال النظرى •

الى ان ظهر كتاب محمد غنيمى هلال النظرى (الأدب المقارن) عام ١٩٥٣ متأثرا بالمدرسة الفرنسية فاذا كان روحى الخالدى هو الرائد الاول للادب المقارن فى الوطن العربى ، فان محمد غنيمى هلال هو الرائد المنهجى العلمى للادب المقارن والاب

الروحى للدراسات العربية الحديثة ، اما تدريس ـ الأدب المقارن ـ فى الجامعات العربية فقد بدأ فى « كلية » ـ دار العلوم ، القاهرة عام ١٩٣٨ ، لكن الأدب المقارن ظل بلا أساتذة متخصصين فى الغالب • وظل يدرس من خلال مادة الآداب الأجنبية فى أقسام اللغات الاوربية خصوصا الفرنسية والانجليزية • وفى قسم الأدب الفارسى من اللغات الشرقية • وازدهر الادب المقارن منذ منتصف السبعينات وازدهر أكثر فى الثمانينات • ورغم ذلك فهناك جامعات عربية لم تدخله فى مقررأتها حتى الآن • وما زال التركيز يتم على مناطق التاثير والتاثر بين الأدب الغربى والأدبين الانجليزى والفرنسى على وجه الخصوص منذ أوائل الخمسينات • اضافة لعلاقات الادب العربى بالادب الفارسى • وما زال هناك نقص فى الدراسات المقارنة فى مجال دراسة علاقة الأدب العربى بالآداب : الروسية ـ السوفييتية ـ الاسبانية ـ العبرانية ـ التركية ـ السلافية ـ الايطالية ـ الالمانية ـ الفيتنامية ـ الصينية وحتى اليونانية •• الخ •

ونلاحظ تحسنا ملحوظا منذ السبعينات فى مجال التعرف على المدرسة الامريكية فى الادب المقارن فى مجال التعرف على مناهج المدارس الألمانية والايطالية والسوفيتية وألاسبانية •

مقارنة أم استيراد

وليس من المستبعد أن يكون الأدب المقارن قد حورب فى بداية تدريسه فى الجامعات ، انطلاقا من مقولة خاطئة هى « الاستيراد من الغرب » امرفوضة فى الخمسينات التى كانت تطلق على الانفتاح على الثقافات الانسانية ، ولعلى لا أخطىء حين أتذكر أن المرحوم غنيمى هلال قد شكى لنا من هذا الأمر ، ونشير الى أن الجامعات العربية قد درست المقارنة بين الآداب السامية منذ العقود الاولى من هذا القرن ، لكن هذه المقارنات كانت لغوية فقط ، أى تدخل فى علم فقه اللغة المقارن الى أن جاء عام ١٩٣٨ فى مصر « •• ففى هذا العام صدر القرار الوزارى رقم ٤٩١٧

بتاريخ ١٩٣٨/٧/٢٥ الخاص بتظيم لائحة مدرسة ـ دار العلوم • ونص هـذا القرار على أنه من الواجب أن تضيف تلك (المدرسة) مادة جـديدة هي « الأدب وقراءة النصوص ودراسة الآداب الأجنبية » الى المواد التى تدرس تلك المدرسة فى تلك السنوات : الثانية ـ الثالثـة ـ الرابعـة ـ الخامسة ، كما نص هذا القرار أيضا على أن تدرس مادة « الأدب العربى المقـارن فى فرقة التخصص ابتداء من العـام نفسه أى عام ١٩٣٨ • وفى عام ١٩٤٥ قرر المجلس الأعلى لمدرسة دار العلوم بأن يصبح الأدب المقارن مادة جامعية مستقلة تدرس فى السنتين الثالثة والرابعـة • وأصبح الأدب المقـارن فرعا من قسم سمى بـ « قسم الأدب المقارن والنقـد والبلاغة » وتولى رئاسته ابراهيم سلامة وعاونه عبد الرزاق حميده ولم يكونا من المتخصصين » (١) • أما فى كلية الاداب ـ جامعة القاهرة « فقـد عمـل ابراهيم سلامة على ادخـال مادة الادب المقـارن لتدرس فى قسـم اللغـة العربية ابتداء من العـام ١٩٥٣ ، ثم ذهب محمد غنيمى هلال وحسـن النوتى الى باريس لدراسة الأدب المقـارن على يدى الفرنسى جان مارى كاريه وعادا الى مصر حيث عمل محمد غنيمى هلال مدرسا فى قسم الأدب المقـارن والبلاغة والنقـد فى كلية دار العلوم ، كما عمل حسـن النـوتى مدرسا للادب المقـارن فى قسم اللغة الفرنسية بكليـة الآداب ـ جامعـة القاهرة » (٢) •

وفى عام ١٩٥٦ ادخلت كلية الآداب بجامعة عين شمس مادة الأدب المقارن وانتـدبت غنيمى هـلال لتدريسها • ويقول عطيـة عامر « وفى عام ١٩٥٧ حصل كل من أنور لوقا وعطية عامر على درجة الدكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة باريس وتتلمذا على جان مارى كاريه • وقـام أنور لوقا بتدريس الأدب المقارن فى القسم الفرنسى فى جامعة عين شمس • وعين عطية عامر مدرسا فى قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة فى كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة • وفى اواسط الستينات عاد عبد الحكيم حسان من جامعة لندن بعد أن حصل على الدكتوراه فى الأدب المقارن والتحق بنفس القسم فى كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة كمدرس للأدب المقـارن »(٣) •

وتقول أمينة رشيد فى عام ١٩٨٥ « يدرس الأدب المقارن فى قسم اللغة الفرنسية وآدابها بكليـة الآداب ، جامعـة القاهرة على مستوى المـاجستير (أى السنة التالية للحصول على الليسانس) • وعلى مستوى الامتياز (أى طلبة السنة الثالثة والرابعة الممتازين أو الناجحين بتقـدير

ممتاز وتقدير جيد جدا) • وقد أنشأ منذ هذه السنة الدراسية « دبلوم أدب مقارن » بعد سنة الليسانس والدراسة الاساسية تقوم على مقارنات بين الأدب العربي وآداب مختلفة ؛ الفرنسية ـ الانجليزية ـ الألمانية ـ اليونانية ـ الفارسية •• الخ • ومع مستويات الأدب الشعبي •

اما فى قسم اللغة العربية فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فيقوم بتدريسه عدد من الأساتذة وابرزهم عبد المحسن طه بدر »(٤) •

وهنا ادلى بشهادتى فى هذا المجال فقد درست فى كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة (١٩٦٤ ـ ١٩٦٨) حيث حصلت على الليسانس فى اللغة العربية والعلوم الاسلامية عام ١٩٦٨ • وقد درسنا الأدب المقارن كمادة مستقلة فى السنة الثالثة والرابعة • وكان كتاب غنيمى هلال هو الكتاب الشائع ، بينما كان غنيمى هلال يدرس مادة النقد الأدبى الحديث فى جامعة الأزهر • وفى عام ١٩٦٩ حصلت على دبلوم الماجستير من « قسم الأدب المقارن والبلاغة والنقد الأدبى » • وكان يرأس القسم الدكتور بدوى طبانه ، أما مدرس الأدب المقارن فهو الدكتور محمود الربيعى وكان الطالب فى السنة التمهيدية للماجستير يمتحن فى المواد الثلاث : البلاغة ـ النقد ـ الأدب المقارن فى نهاية العام • وعليه أن يقدم بحثا لنيل دبلوم الماجستير فى احدى المواد الثلاث •

وقد اخترت « الأدب المقارن » • حيث نلت الدبلوم على بحثى حول « بيجماليون بين توفيق الحكيم وبرنارد شو » باشراف الربيعى (٥) • ولكنى كنت الاحظ آنذاك أن تلك الدروس كانت تميل الى فرع النقد الاوروبى الحديث • وقد كنا نميل الى البحوث التى تتعلق بالأدب الانجليزى بسبب معرفتنا باللغة الانجليزية • ولم يكن أى طالب من دفعتنا يعرف الفرنسية كذلك يمكن القول ان كلية دار العلوم كانت قد قررت لغتين شرقيتين : العبرانية والفارسية ، حيث يختار الطالب احداهما ويدرسها كمادة مستقلة على مدى سنتين • وقد اخترت اللغة العبرانية القديمة وكان محمد سالم الجرح هو الاستاذ المحاضر فيها • ولكن هذه الدراسة لم تكن كافيــة لتهيئتنا لكتابة بحث فى مجال المقارنة اللغوية فى الأدب العبرى بل كانت تهيؤنا لدراسة بعض نصوص التوراه والحكايات وقواعد العبرانية •

ولوجه الحق اقول : ان كلمة « أدب مقارن » حين كانت تذكر فى الستينات حين كنا ندرس فى كلية ـ دار العلوم ـ جامعة القاهرة ، كانت

توحى ميكانيكيا باسم غنيمى هلال ولم نكن نعرف آراء المدرسة الأمريكية ولا الانجليزية والإيطالية • كنا نعرف أن الأدب المقارن علم نشأ وتطور فى فرنسا (٦) •

ولعل محمد غنيمى هلال هو اول استاذ فى الجامعة أرسى دعائم نظرية مقارنة الآداب متأثرا بالمنهج الفرنسى التاريخى فى محاضراته التى القاها منذ أوائل الخمسينــات فى كليــة دار العلوم ونشرها فى كتــابه المعروف « الأدب المقارن » الذى صدر عن مطبعة مخيمر ولكن دون تاريخ كما يقول عطية عامر • لكن مقدمة غنيمى هلال للكتاب تقول ان طبعته الأولى صدرت عام ١٩٥٣ • والثانية عام ١٩٦١ • والثالثة عام ١٩٦٢ • ويبدو أن غنيمى هلال حصل على درجة دكتوراه الدولة فى باريس عام ١٩٥٢ • وهذا معناه أن غنيمى هلال عاد فى نفس عام ١٩٥٢ الى مصر فهو قد ناقش عطية عامر • لكن مقدمة غنيمى هلال للكتاب تقول ان طبعته الأولى صدرت محاضراته الأولى فى العام التالى أى ١٩٥٣ • ثم يبدو أن الشكل الحالى لكتابه يعود للطبعة الثانية عام ١٩٦١ وليس الى الطبعة الأولى • وهذا لا يغير كثيرا فى الامر لأن غنيمى بدأ كتابة كتابه منذ عام ١٩٥٣ وأجرى عليه اضافات أساسية فيما بعد • وتعود أهمية غنيمى هلال الى كونه أول رائد منهجى بالمعنى العلمى للأدب المقارن • وقد بدأت صلته بالأدب المقارن منذ الاربعينات • يقول غنيمى هلال فى مقدمة الطبعة الأولى المنشورة فى الطبعة التاسعة (٧) :

« وكتابنا هذا يجوز لنا أن نسميه : المدخل لدراسة الأدب المقارن أو الأدب المقارن ومناهج البحث فيه • لأنى لم اقصد فيه الى دراسة مسألة خاصة من مسائل الأدب المقارن • بل اردت عرض موضوعه اجمالا » • ويقدم تعريفا للأدب المقارن فيقول « هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التى كتب بها » • وفى الفصل الثانى من الكتاب « الوضع الحالى لدراسات الأدب المقارن فى جامعات الغرب وفى الجامعــات المصرية » يقــول : « اذا تتبعنا محــاولات نشــأة الادب المقــارن عندنا فى الربع الثانى من هذا القرن وجدنا أن نشاته لــم تكن نتيجة لحركة فكرية واتجاهات فلسفية ومنحى علمى ومنهج نقــدى عميق ودعوات نظرية •• وانما أريد بالادب المقارن آنذاك أن يوضع فى منهج للجامعات دون استعداد له أو وقوف على حقيقته ، فقامت دراسات مقــارنة كمــا يسميها أصحابها ليست من الادب المقــارن فى شىء • أساء بها أصحابهــا الى مفهوم الادب المقــارن ونفروا منه وشككوا فى جدواه

كما أساءوا لانفسهم • ومن المؤكد ان غنيمي هلال كان يعني مؤلفات نجيب العقيقي وعبد الرازق حميده • وربما محاضرات مهدي علام وابراهيم سلامة • ولكن لماذا لم يشر المرحوم غنيمي هلال لكتاب روحي الخالدي الرائد في مجاله ؟ ! • لا نستطيع هنا أن نقرر شيئا •

وحول البعثات الدراسية الى أوروبا يرى غنيمي هلال أن « مبعوثينا لم يهيئوا انفسهم لبحوث الادب المقارن بدراسة آداب شرقية وغربية دراسة منهجية وبالتعمق كذلك في الادب الغربي » ومنهج غنيمي هلال هو منهج المدرسة الفرنسية نفسها حين يصر على شبه الجملة « في علاقاته التاريخية » كما يقول • اما تاكيده على القول « الخارجة عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها » فيبدو انه تصحيح لما كان سائدا آنذاك من دراسات كانت تنشر تحت عنوان « الادب المقارن » وهي تعني المقارنة في داخل الادب العربي وحده • ونصل الى خلاصة استنتاجية حول وضع الادب المقارن في الجامعات المصرية كما يلي :

أولا : ظلت العلاقات بين اللغة العربية واللغات السامية تدرس من الجانب اللغوي فقط ، ولم تتطور باتجاه مقارنة هذه الآداب مع الأدب العربي •

ثانيا : قررت مادة الادب المقارن في الجامعات المصرية لأول مرة في كلية ـ دار العلوم عام ١٩٣٨ • ثم قررت كمادة جامعية مستقلة عام ١٩٤٥

ثالثا : حتى أوائل الخمسينات ظلت مادة الادب المقارن تدرس كمادة غير منهجية ودون وضع أسس علمية ، حيث كانت أقرب الى مادة الاداب الأجنبية الاوروبية • وبعضهم فهمها بشكل خاطيء تماما حين كانوا يدرسون الأدب المقارن على انه موازنات في داخل الأدب العربي • وحتى مطلع الخمسينات لم يكن هناك أستاذ متخصص •

رابعا : في أول الخمسينات دخل الادب المقارن كعلم منهجي ولكن وفق المنهج التاريخي للمدرسة الفرنسية فقط على يدي غنيمي هلال أولا ثم عطية عامر وأنور لوقا وحسن النوتي ثم بدأ التنوع بعد منتصف الستينات بعد عودة عبد الحكيم حسان ومحمود الربيعي من لندن والطاهر مكي من مدريد •

خامسا : تعتبر كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ، هى الكلية الرائدة فى هذا المجال بين كليات جامعات مصر · ويعتبر غنيمى هلال بكتابه « الأدب المقارن » الصادر فى عام ١٩٥٣ هو الأهم وكتابه ظل لسنوات طويلة يؤثر فى الجامعات المصرية · وما زال يؤثر علىالتدريس فى عدد من الجامعات العربية بسبب بساطته التعليمية وشموله رغم حالات الاستطراد الكثيرة فيه ·

أما عن تدريس الادب المقارن فى الجامعات اللبنانية فنلجأ الى دراسة قدمها ريمون طحان بعنوان « تاريخ الأدب المقارن فى جامعات لبنان الوطنية والخاصة » · يقول فيه : ان بحثه سيقتصر على التاريخ للأدب المقارن فى الفترة ما بين (١٩٦٢ ـ ١٩٨٢) · وقد شرح فيه مناهج وتيارات التدريس فى مجال الأدب المقارن (٨) ، ونلخص فيما يلى أهم ما ورد فى البحث عن تدريس الادب المقارن فى الجامعات اللبنانية وندمج بعض نتائجه فى الجدول العام ·

أولا : تم تدريس اللغات السامية منذ مطلع القرن ومنها : العبرية ـ الآرامية ـ السريانية ـ النبطية ـ الكنعانية ـ الأوغاربتية ـ الفنيقية ـ الاكادية ·· كذلك اللغات الشرقية الفارسية ـ التركية ـ الحبشية · وهذا يعنى أن المقارنة اللغوية كانت موجودة منذ زمن بعيد ولكنها لم تتعرف على نظرية مقارنة الآداب ·

ثانيا : أقرت مادة الأدب المقارن لاول مرة فى عام ١٩٦٢ فى جامعة بيروت الامريكية بمفهوم آداب أجنبية · وادرجت فى الجامعة العربية فى بيروت عام ١٩٦٣ بمفهوم آداب أجنبية ·

ثالثا : أقرت بمفهوم أدب مقارن صرف لاول مرة فى جامعة بيروت العربية عام ١٩٧٢ ، كذلك فى الجامعة اللبنانية : فى كلية التربية عام ١٩٧١ وفى كلية الآداب عام ١٩٧٤ · اذن درس الأدب المقارن الصرف لأول مرة فى الجامعات اللبنانية فى عام ١٩٧١ (كلية التربية ـ الجامعة اللبنانية) ·

رابعا : انتقل مفهوم المقارنة منذ أوائل القرن فى الجامعات اللبنانية خلال ثلاث مراحل مقارنة لغوية ـ مفهوم آداب اجنبية ـ أدب مقارن صرف ·

خامسا : درس الادب المقارن فى الجامعات اللبنانية وفق المنهج الفرنسى على الارجح ·

وريمون طحان وهو من أبرز المقارنين فى لبنا متأثر بالمدرسة الفرنسية وخصوصا آراء ـ سيمون جون (٩) ·

اذن تبنت الجامعات المصرية واللبنانية المنهج التاريخى الفرنسى · ورغم ملاحظاتنا حول سلبية هذا المنهج لجهة ، الاستطراد باتجاه التاريخ والفولكلور والعلوم الانسانية الاخرى ، فانه لابد من الاعتراف أن هناك تنوعا فرنسيا داخل المنهج الفرنسى نفسه من باحث لاخر · لكننا هنا نطلق السمة الغالبة عليه وهى « التاريخانية » · كما نلاحظ أن التيار الجديد فى المنهج الفرنسى توجه منذ السبعينات وقبلها باتجاه التركيز على نظرية النص بمفهوم بنيوى · ربما كرد فعل أول على متاهات التاريخ والفلكلور · وهذا التوجه وقع تحت تأثير المدرسة الامريكية (١٠) ·

ولو تصفحنا دليل أعضاء هيئة التدريس بالجامعات العربية ـ القسم الأول ، وبحثنا عن مادة « أدب مقارن » · فاننا عمليا نجد اسماء تسع عشرة جامعا عربية هى (١١) :

الأردنية ـ الامام محمد بن سعود الاسلامية ـ الرياض ـ ام درمان الاسلامية ـ الخرطوم ـ تشرين السورية ـ حلب ـ دمشق ـ البصرة ـ بغداد ـ المستنصرية العراقية ـ الموصل بير زيت الفلسطينية ـ قطر ـ الكويت ـ بيروت العربية ـ قار يونس الليبية ـ اليرموك الأردنية ـ الامرات العربية ـ وقد صدر القسم الأول من الدليل ١٩٧٨ متضمنا اسم الجامعة والكلية والقسم وأسماء استاذة المادة التى وردت متناثرة فى الدليل ـ القسم الأول وسنلاحظ ما يلى :

أولا : وردت أسماء : عصام الخطيب وأنس الشيخ على تحت اسم : الأدب الانجليزى المقارن » · وورد اسم نازك الملائكة مضافا اليه جملة « تحمل ماجستير فى الأدب المقارن وتدرس مادة النقد والأدب · وورد اسم رمضان عبد التواب فى الدليل على أنه يدرس فقه اللغة المقارن ·

ثانيا : من بين تسع عشرة جامعة عربية ، تقوم سبع جامعات فقط بتدريس مادة « الأدب المقارن » • ولم ترد المادة فى جامعة بيروت العربية مع أنها مقررة منذ عام ١٩٧٢ •

ثالثا : من بين تسع عشرة جامعة ، يقوم قسم اللغة العربية فى جامعة دمشق فقط بتدريس الأدب المقارن • بينما تدرس المادة فى أقسام اللغات الاوروبية خصوصا قسم اللغة الانجليزية ، وقد لا تكون المعلومات الواردة فى الدليل دقيقة • ومع هذا لا يغير الأمر شيئا من الطابع العام •

رابعا : لا نعرف بدقة هل تدرس المادة كمادة نظرية صرفه ، ام أن الامر يقتصر على التطبيقات • ويبدو ان المقارنات تتم بين الادبين العربى والانجليزى على الارجح • ان هذا الجدول يعكس حالة الادب المقارن على الأقل فى الفترة ما بين ١٩٧٥ ـ ١٩٨٠ على اعتبار ان الدليل صدر عام ١٩٧٨ آخذين بالاعتبار التغيرات والتنقلات • ولهذا كله لن

يتغير الامر شيئا اذا اجرينا فحصا للقسم الثانى من الدليل فالمقصود هو اختبار عينة عشوائية •

***

ما هو الوضع الحالى للادب المقارن فى الجامعات العربية (١٩٨٣ ـ ١٩٨٥) ؟ •

لجأنا الى طريقة عملية تضمن دقة واقع المادة فى عدد من الجامعات (١٢) • فقد توجهت برسالة شخصية ذات نص واحد الى عدد كبير من الجامعات العربية حول هذا الموضوع بتاريخ ١٩٨٣/٩/٢٠ ووصلت الردود من اكتوبر ١٩٨٣ حتى فبراير ١٩٨٥ وسأقوم فيما يلى باثبات الردود على رسالتى مع حذف ديباجات المقدمات والنهايات المتعلقة بالمجاملة الرسمية للمخاطب ، وفيما يلى نص الرسائل :

١ ـ رئيس قسم اللغة العربية (جامعة البصرة) :

« لقد كان الأدب المقارن واحدا من المقررات التى درست فى الفرع

الأدبى منذ عام ١٩٧٢ وبعد تطبيق النظام السنوى عام ١٩٨٢ أدمج الموضوع مع (المذاهب الأدبية) وأصبح : « **الأدب المقارن والمذاهب الأدبية** » وقد نهض بتدريس الادب المقارن منذ سنة ١٩٧٢ حتى الان عدد من الأساتذة هم(١٣) :

١ ـ نزيهه يوسف مخلص وقد نقلت بعد سنة الى بغداد ـ للجامعة المستنصرية •

٢ ـ شوقى خليفة : أستاذ مساعد فى قسم اللغة الانجليزية وله أبحاث فى الأدب الشعبى •

٣ ـ محمد شوكت : أستاذ فى قسم اللغة الانجليزية ـ مصرى الجنسية ، ألغى عقده له آثار منها : الفن القصصى فى الأدب العربى الحديث •

٤ ـ شجاع مسلم العانى : المدرس بقسم اللغة العربية ـ ينهض بتدريسه منذ سنوات • وله كتابان هما « المرأة فى القصة العراقية » و « الرواية العربية والحضارة الأوروبية » • وسبق أن درس مقررات المذاهب الأدبية (الكلاسيكية ـ الرومانسية ـ الواقعية ـ الرمزية) •

أما الكتاب المقرر للموضوع المشار اليه فهو **كتاب محمد غنيمى هلال** (الأدب المقارن) • ونأسف أنه لا تتوافر عندنا فى الوقت الحاضر المطبوعات المطلوبة » •

٢ ـ **رئيس قسم اللغة العربية (الجامعة الأردنية) (١٤) :**

« يؤسفنا ألا نستطيع تحقيق رغبتكم فيما يتعلق بمادة الأدب المقارن ، لأن هذا الموضوع كان مدار نقاش عند تأسيس الجامعة الأردنية ووجد أن **الدراسات الحديثة قد تجاوزت هذا المفهوم القديم لدراسة الادب** • فاتجهت الجامعة الاردنية نحو دراسة الادب الحديث والتوسع فيه : مدارسه ، فنونه ، وآثار الاداب المختلفة بعضها فى بعض • وقد أقام قسم اللغة العربية وآدابها فى الجامعة الأردنية خطته على هذا الأساس •

٣ ـ **رئيس قسم اللغة العربية (جامعة الكويت) (١٥) :**

« نفيدكم علما أن مادة الأدب المقارن قد درست ابتداء من العام الجامعى ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ وقد قام بتدريس مادة الأدب المقارن كل من الأستاذة : نازك الملائكة وهى شاعرة وباحثة مرموقة أعمالها الكاملة مطبوعة فى مجلدين شعريين فضلا عن دراساتها عن على محمود طه والشعر المعاصر • وكذلك الأستاذ ابراهيم عبد الرحمن محمد وقد أسهم بدراسة

عن الأدب المقارن مطبوعة فى كتاب فضلا عن مقـالاته المتعددة فى الدوريات العلمية • وينطوى توصيف الأدب المقـارن فى قسمنا على دراسة نظـرية وتطبيقية • أما الدراسة النظرية فيتم التركيز فيها على العرض التـاريخى المرتبط **بنشأة الأدب المقـارن** ، من حيث الظروف التى أدت الى تأسيسه والعوامل التى حسمت توجهـاته الاولى وتمضى الدراسة عارضة **للتطورات المختلفـة** التى لحقت بالأدب المقـارن لتركز بعـد ذلك على **الأصول النظرية للعلم نفسه** من حيث ماهيته وأهميته • وبقـدر ما تعرض الدراسة النظرية لعـلاقة **الادب المقـارن بغيره من العلوم** تعرض للمـدارس والاتجـاهات المعاصرة مع التركيز على **الفوارق المنهجية بين المدرسة الأمريكية والفرنسية** واستشراف آفـاق جهـد عربى متميز فى الادب المقـارن • أما على المستوى التطبيقى فتنطوى الدراسة على مقـارنات ثلاثية الأبعـاد ، **مقـارنة بين** الآداب الأوروبية كوحـدة متميزة **ومقـارنة بين الآداب الأوروبية والعربية على مستوى التأثير والتأثر** • وذلك مع تأكيـد ما يسمى دراسات « **التوازى والمشابهة** » بين الآداب • على نحو ما تركز النظريات المعـاصرة فى الأدب المقـارن » •

٤ ـ كلية البنات (جامعة أم درمان الاسلامية) (١٦) :

« منذ نشأة شعبة اللغة العربية مستقلة بكلية البنات بالجـامعة الاسلامية وذلك فى عـام ١٩٦٦ ، كانت مادة الادب **المقـارن ولا تزال من** المواد الأساسية فى اللغة العربية • ومن ذلك التاريخ حرصت كلية البنات على وجود **أستاذ متخصص** فى تدريسها وهى دائما ترتبط بمـادتى الأدب الحـديث والنقـد الأدبى الحـديث • لقـد قام بتدريس هذه المـادة خلال الستة عشر سنة المـاضية عدد من الاساتذة المتعاونين والمتعاقدين منهـم الأستاذ محمد غنيمى هلال (مصرى) والأستاذ رجاء جبر (مصرى) ، حتى تم تعيين عبد الرحمن الخانجى (سودانى) عام ١٩٧٤ بالجامعة الاسلامية وهو الآن يشغل منصب عميد كلية البنات • ثم ابتمات وعودة فاطمة شداد (سودانية) من لندن عام ١٩٨٢ •

وللاسف لا توجد لدينـا موضوعات خاصة بدراسـة **الأدب المقـارن** مطبوعة ومنشورة سوى رسالة عبد الرحمن الخانجى فى موضوع (تأثـير المقـامات العربية وتأثرها فى الأدب الاسبانى المسيحى والأدب العبـرى اليهودى) وقـد كتبت باللغة الأسبانية وترجمت الى العربية ، ورسالة فاطمة شداد عن الناقد الشاعر المصرى (عبد الرحمن شكرى ـ دراسة نقدية مع تلمس المؤثرات الغربية فى أدبه) وقـد كتبت باللغة الانجليزية ولـم تترجم بعـد •

٥ ـ الجامعة المستنصرية ـ كلية الآداب ـ العراق (١٧) :

« ان مادة الأدب المقــارن تدرس فى الصــف الرابع (**الليسانس**) فى قسم اللغة العربية منذ حوالى أربع سنوات · ونحن نعقــد على كتــاب محمد غنيمى هلال « الأدب المقــارن » ·

٦ ـ كلية التربية ـ جامعة عدن(١٨) :

« بدأ تدريس الأدب المقــارن فى كلية التربية (قسم اللغة العربية) ـ جامعة عدن منذ العام ١٩٧٦ وتولى التدريس عثمان اسماعيل (فلسطينى ـ خريج أمريكــا) · ثم تولى تدريسه مبارك الخليفة (سودانى له اهتمام وليس متخصصا) · وتوليت تدريسه لمدة سنة وفى عام ١٩٨٣ عاد عثمان اسماعيل لتدريسه ·

٧ ـ جامعة الخرطوم (١٩) :

يركز فى تدريس الادب المقــارن على المقــارنات بين الادب العــربى والأدبين الانجليزى والأمريكى » ·

٨ ـ دائرة اللغة العربية (جامعة اليرموك ـ الأردن) (٢٠) :

يعود تدريس مادة الادب المقارن فى جامعتنا الى ست سنوات مضت وكان يدرسها آنذاك يوسف حسين بكــار المختص بالنقـــد الأدبى وهو يعرف غير لغــة ومطلع على الآداب الفارسية ولمــا كانت الجامعة تبحث عن متخصص لتدريس هذه المــادة فى دائرة اللغة العربية ، فقد وقع الاختيار على وأوكلت الى مهمة تدريس المــادة منذ سنتين ونيف · لقــد تخرجت من جامعة نيويورك فى الولايات المتحــدة بدرجة دكتوراه فى الادب المقارن مع التركيز على آداب ثلاثة : العربى ـ الانجليزى ـ الفرنسى · وسبق لى أن تخرجت من قسم اللغــة العربية بجامعة دمشق · أما عن تدريس الأدب المقــارن عنــدنا من الناحية العلمية ، فهــو مساق واحــد فى خطة درجــة البكالوريوس فى دائرة اللغة العربية · ومتطلب اجبــارى للاختصاص ·

ويدرس كل فصل تحت رقم (٤٧٥) يسمح بدراسته لطــلاب السنة الثالثة والرابعــة فى دائرة اللغة العربية بخاصة ، ويحق لغيرهم من طــلاب كلية الآداب أن يدرسوه متطلبا اختياريا ، وتشمل خطة هذا المبحث على الموضوعات التالية :

١ ـ تعريف الأدب المقــارن وبداياته ·
٢ ـ أبعاد الأدب المقــارن وحدوده ·
٣ ـ الأدب المقــارن وعلم اللغة ·

٤ ـ النوع الأدبى والشكل الأدبى وكيفية تناول الأدب المقارن لها •

٥ ـ الأدب المقـارن والمدارس الأدبية •

٦ ـ الأسطورة (Thenes and Myths) فى الآداب المقارنة •

٧ ـ الأدب المقـارن وعلاقته بتاريخ الأدب والنقـد ••

٨ ـ الأدب المقـارن وعلاقته بالعلوم الانسانية (كالموسيقا والرسم وعلم النفس) •

فضـلا عن مرحلة التطبيق وهى المرحلة الأخيرة يتدرب فيها الطـلاب على مقـارنة بعض الأعمـال الأدبية اما باللغة الأصـلية أو عن طـريق الترجمة ويتعرفـون على منهجية الدراسة المقـارنة •

٩ ـ كلية الآداب (جامعة الموصل) (٢١) :

« أود أن أشير الى أن موضوع الأدب المقـارن تم تدريسه فى جامعة الموصل لأول مرة فى بداية عام ١٩٨٢ لطلبة المـاجستير فى اختصاص الأدب الانجليزى • وتم تدريسه لفصل دراسى واحد فقط وذلك فيما يخص قسم اللغـات الأوروبية فى كلية الآداب •

كان أستاذ مادة الأدب المقـارن هو عصام الخطيب ـ الأستاذ المساعد فى قسم اللغـات الاوروبية •

١٠ ـ جامعة الملك سعود (السعودية)(٢٢) :

« منذ خمس سنوات تولى (أحمد كمال زكى) وضع مفردات منهج مادة الأدب المقـارن على أساس أنهـا « مادة نقـدية حديثة » • وليست فرعـا من فروع تاريخ الأدب كمـا ترى المدرسة الفرنسية والوقوف عنـد تلك المدرسة استدعى عرض مدرستين أخريين لكـل منهمـا أسـلوبها أو طريقتها فى التعـامل مع الأدب المقـارن : المدرسة الأولى هى **المدرسة الألمانية** وهى أن تكن تعتمد قاعدة التأثير والتأثر ترى أن دراسة الأصول ـ وبخاصة الفولكلورية منهـا كالأساطير وحكـايات الشعوب الخرافيـــة ـ أولى بالعنـــاية وتعنى كالمدرسة الامريكية ـ وهى هنا الثانية ـ بمـا يسمى بالموضوعات وأما المدرسة الأخرى فهى المدرسة **الأمريكية** ، وكان ظهـورها فى منتصف القدرن العشرين تقريبا بعـد أن أحس الدارسون بأن المدرسة الفرنسية لم تتثمر ثمارها أو شاخت • وقـد شهـد بزوغ نجمهـا قطب الدراسات التقـارنية فى القرن العشرين وهو-فان تيجم • وتروج المدرسة الأمريكية لفكرة الأدب العـام الذى نادى به جوته • وأخذ فان تيجم على

عاتقه وضع منهجه فى كتابه المعروف « الأدب المقارن » ، الا أن الأمريكيين نظروا الى التأثير والتأثر والعلاقة التاريخية نظرة مغايرة وأدخلت فى اطار بحثها معنى مغايرا للتأثير والاستقبال والاستمرار وعلاقات الأدب بالفنون الأخرى (شارك فى هذا التحديث المصرى المتأمرك : ايهاب حسن والألمانى المتأمرك أولريش فايسشتاين وهنرى ريماك وستيث تومسون)

فى ضوء هذا قام منهج التدريس فى كلية الآداب بجامعة الملك سعود على :

١ ـ التعريف بالأدب المقارن والأدب العام فى ضوء تعريف أى أدب قومى ·

٢ ـ المقصود بالمقارنة وشرح المصطلح الآخر « الموازنة » ·

٣ ـ شرح المصطلحات التالية : الحقبة ـ الفترة ـ الأجيال ـ الحركة ·

٤ ـ التأثير والنجاح ـ الاستقبال ـ التقليد ·

٥ ـ علاقات الأدب (فى المقارنة) بالفنون الأخرى والتبادل بينها·

٦ ـ تاريخ ظهور المقارن والعام وتطورهما ·

٧ ـ الموضوعات ـ Thens

٨ ـ الأجناس الأدبية

٩ ـ تطبيقات تقارنية لاظهار دور النقد فى المقارن ·

تحليل الاجابات :

رغم أن الاجابات كانت قليلة ، قياسا على عدد الجامعات العربية ، الا أن هذه العينة من الاجابات مهمة ، لأنها جاءت من عشرة جامعات أساسية ، ولهذا أستطيع أن أقرر أن هذه الاجابات تعطى فكرة واضحة عن المناهج المقررة رغم أن بعض الردود اتسم بالتسرع ·

نخلص من اجابة جامعة البصرة الى أن المادة تقررت عام ١٩٧٢ · ثم ادمجت عام ١٩٨٢ مع « المذاهب الأدبية » وكان المفروض أن يحدث العكس · وتلتصق أسماء الذين درسوها بمادة آداب أجنبية خصوصا الأدب الانجليزى · ويبدو أنه ليس بينهم أى مختص · والكتاب المقرر هو كتاب غنيمى هلال أى منهج فرنسى وتطبيقات انجليزية · وهذا يؤكد أن معرفة اللغات لا تكفى بدون منهج ومعرفة المنهج دون معرفة باللغات الأجنبية لا يكفى · أما اجابة الجامعة الأردنية فهى اجابة مستغربة ،

فالاجابة تصف الأدب المقـارن بأنه « مفهوم قديم » دون توضيح لهذا المفهوم القديم وترفض تدريس الأدب المقارن انطلاقا من هذا الوصف ونحن لا نملك سوى التمنى على الجامعة الأردنية بأن تعيد النظر فى قرارها هذا ٠

اما أساتذة جامعة الكويت فهم اختصاصيون فى الأدب المقارن وقد بدأ تدريسه عام ١٩٧٥ وهى توازن بين المنهجين الأمريكى والفرنسى ٠ ولكن يبدو ضـمنا أن التركيز فى المقـارنة يتم مع الأدب الأنجلو ـ أمريكى ٠ وتعترف جامعة الكويت بمنهج « التوازى » و « المشـابهة » أى أنها مع مفهوم توسيع حدود الأدب المقارن ٠

أما جامعة أم درمان الاسـلامية فقـد قررت المـادة منذ عـام ١٩٦٦ وحرصت على وجود الأسـاتذة المختصين (غنيمى هـلال ـ عبـد الرحمن الخانجى ـ فاطمة شـداد) ٠ وهى بهـذا تركز على علاقات الأدب العربى بالآداب الانجليزية والأسبانية والفرنسية ٠ وهذا توجه مناسب باتجـاه الأسبانية ٠

وفى جامعة المستنصرية فى العراق قررت المـادة عـام ١٩٧٩ وتعتمد على كتـاب غنيمى هلال ٠ ويبـدو ضمنا أن الذين درسـوها ليسـوا من الاختصـاصيين ٠ وفى جـامعة عـدن تراوح التدريس بين المختصـين وغير المختصين وفق المنهج الأمريكى ٠ وفى جامعة الخرطوم يدرس الأدب المقارن أسـاتذة مختصون ولكنها تركز على العـلاقات مع الأدب الانجليزى ٠ وفى جامعة اليرموك الأردنية تم تدريس المـادة عـام ١٩٧٧ وتراوح تدريسـها بين الاختصاص وعدمه وركزت فى البداية على الأدب الفارسى فى علاقته مع الأدب العربى ٠ ثـم أصـبح المنهج الحـالى هو منهج المدرسـة الأمريكية الصرف ٠ ودرس الأدب المقارن فى جامعة الموصل عـام ١٩٨٢ فى قسم اللغة الانجليزية والتدريس يقوم به أسـتاذ مختص ٠ والاجـابة تتنـاقص مع المعلومات الواردة فى دليل أعضاء هيئة التدريس فى الجامعات العربية الصادر عـام ١٩٧٨ والذى يقول بوجود أستاذين للأدب الانجليزى المقارن وهما : أنس الشيخ على وعصام الخطيب نفسه ٠ ويبدو أن المنهج أمريكى وتقوم التطبيقات على علاقة الأدب العربى بالأدب الأنجلو ـ أمريكى ٠

أما جامعة الملك سعود (الرياض سابقا) فهى قد قررت المـادة منـذ عـام ١٩٧٨ ودرسها أحمد كمال زكى (مصرى : أستاذ مادة النقد الأدبى الحديث) وتسير باتجاه المنهج الأمريكى مع تطعيم بالمدرسة الألمـانية ٠ ولكنها سلبية تجاه المنهج الفرنسى التاريخى ٠

ويمكننى أن أميز اجـابات كل من : البصرة ـ الكويت ـ اليرموك ـ الملك سعود ، على أنهـا اجابات نموذجية واضحـة ٠ وتتميز جامعـة أم

درمان الاسلامية (كلية البنات) بتدريسها المادة منذ عام ١٩٦٦ بينما نلاحظ أن باقي الجامعات قررت تدريسها بعد منتصف السبعينات • وتعمل معظم هذه الجامعات الى التوجه نحو المنهج الأمريكي وهذا لم يكن في الستينات حيث كانت السيادة للمنهج الفرنسي بتأثير غنيمي هلال على وجه الخصوص • وهناك ملاحظة عامة على كل الجامعات العربية وهي أنها ما زالت أسيرة المقارنات بين الأدب العربي والأدبين الفرنسي والانجليزي على وجه الخصوص • والمطلوب هو توجيه الدراسات التقارنية باتجاه الآداب الأخرى مثل : الايطالي ـ الألماني ـ الروسي ـ السوفييتي ـ الأسباني ـ التركي ـ البلغاري ـ اليوغسلافي ••• الخ ، كذلك مطلوب أن نتعرف أكثر على المدرسة الأمريكية والايطالية والألمانية على وجه الخصوص •

هــوامش البحث

(١) انظر : عطيــة عامر : تاريخ الادب المقارن في مصر ــ بحث وزع في الملتقى الدولي للادب المقــارن في جامعة عنــابه ــ الجزائر (دون حضور كاتبه) ــ ١٤ ــ ١٩ ماى ــ أيار ، ١٩٨٣ .

(٢) نفس المصــدر .

(٣) نفس المصــدر .

(٤) عز الدين المناصرة : رسالة شخصية من أمينة رشيد ــ بتاريخ ٢٤ فبراير، ١٩٨٥ ، باريس .

(٥) عز الدين المناصرة : « بيجمالون بين توفيق الحكيم وبرناردشو » ــ مجلة الثقافة العربية ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٥ .

(٦) عز الدين المناصرة : « بيان الادب المقارن : اشكاليات الحدود » ــ بحث القى في الملتقى الاول للمقارنين العرب (جامعة عنابه ــ الجــزائر ــ جويلية ، ١٩٨٤)ــ ونشر في مجلة « الحرية » الفلسطينية بتــاريخ ٢٣ سبتمبر ، ١٩٨٤ . واعادت نشره في كراس مستقل « الجمعية الثقافية ــ حوار » عام ١٩٨٥ .

(٧) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، دار العــودة ، بيروت (كتب على الغلاف : الطبعة التاسعة ١٩٨١ ، وكتب في الداخل : الطبعة الخامسة) .

* (ولــد محمد غنيمي في قرية سلامنت ــ مركز الابراهيمية بمحــافظة الشرقية في مصر في ١٧ مارس ١٩١٦ وتوفى في ٢٧ ــ ٧ ــ ١٩٦٨ . تعلم في الأزهــر . وبعــد حصوله على الشهادة الثانوية فيه التحق بمدرسة ــ دار العلــوم العليا (كليــة دار العلوم ــ جامعة القاهرة) وتخــرج فيها سنة ١٩٤١ عمل بالتدريس لمدة سنتين ثم اوفدته

---

* نتابع في العدد القادم نشر الجزء الثاني من الدراسة ــ نظــرية مقارنة الآداب في جامعات الجزائر والمغرب •

الدولة الى فرنسا عضوا فى أول بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن سنة ١٩٤٣ واستمرت البعثة حوالي تسع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من جامعة الصوربون فى فبراير سنة ١٩٥٢ . عمل بعد عودته فى كلية دار العلوم ثم فى الجامعة السودانية وفى جامعة الأزهر بالاضافة الى معهد الدراسات العربية بالقاهرة » . وكان غنيمى هلال قد حصل على دكتوراه الدولة حول اطروحتين : تاثير النثر العربى فى النثر الفارسى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين . والثانى عن الفيلسوفة المصرية هيبانيا فى الادبين الفرنسى والانجليزى خلال القرن الثامن عشر والعشرين . وأهم كتبه هى : « الأدب المقارن — ١٩٥٣ » و « النقد الأدبى الحديث — ١٩٥٨ » .

— انظر : فاروق شوشة : مجنون ليلي بين الأدب العربى والأدب الفارسى (مقدمة) فى مجلة فصول ، المجلد الثالث ، ابريل ، مايو ، يونيه ، ١٩٨٣ ، القاهرة، كذلك انظر : محمد غنيمى هلال : الادب المقارن — ص — ٤٦٩ .

(٨) انظر : ريمون طحان : « تاريخ الادب المقارن فى جامعات لبنان الوطنية والخاصة » — بحث القى ووزع فى الملتقى الدولى والعربى فى عنابه — ١٤ — ١٩ — مايو ، ١٩٨٣ ، الجزائر .

(٩) ريمون طحان : سورى يعمل فى الجامعة اللبنانية . يحمل درجة الدكتوراه فى الآداب من جامعة باريس . له بالفرنسية « اندريه جيد والشرق — ١٩٦٣ » . وله بالعربية « الادب المقارن والادب العام ، ١٩٧٢ » .

(١٠) انظر : عز الدين المناصرة : بيان الأدب المقارن — مصدر سبق ذكره .

(١١) انظر : دليل هيئة التدريس بالجامعات العربية — القسم الاول ، اصدار : اتحاد الجامعات العربية ، ١٩٧٨ .

(١٢) عز الدين المناصرة : نص الرسالة التى وجهت الى الجامعات :

« انطلاقا من رغبتنا فى تطوير مادة الادب المقارن فى معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسطنطينة ، وحرصا منا على تطبيق مقررات وتوصيات الملتقى الدولى والعربى الاول للادب المقارن الذى عقد فى شهر ايار الماضى فى جامعة عنابه بالجزائر ، رأينا تطوير الفرع الخاص — من المادة — بتطور الادب المقارن وتدريسه فى الجامعات العربية كخطوة أولى تهدف الى تاريخ دقيق لهذا العلم . ومن هنا نامل أن يتم التعاون بيننا وذلك على الشكل التالى :

أولا : أن تتكرموا بكتابة ملخص أو مطول (وفق رغبتكم) لتاريخ تدريس الادب المقارن فى جامعتكم منذ نشاتها حتى الآن ، مع ذكر اسماء الاساتذة الذين درسوها ولمحة موجزة عن حياتهم العامة وخصوصا مؤلفاتهم (فى مجال الأدب المقارن) .

ثانيا : نامل تزويدنا بالمطبوعات الخاصة بالأدب المقارن التى نشرها المختصون فى جامعتكم . ونكون لكم من الشاكرين .

التوقيع : الدكتور عز الدين المناصرة — استاذ الأدب المقارن فى جامعة قسنطينة — الجزائر بتاريخ ١٩٨٣/٩/٢٠ .

(١٣) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية : من خليل ابراهيم العطية — رئيس قسم اللغة العربية بجامعة البصرة ، بتاريخ ١٥/١٠/١٩٨٣ .

(١٤) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : عبد الكريم خليفة — رئيس قسم اللغة وآدابها — الجامعة الاردنية ، بتاريخ ١٥/١٠/١٩٨٣ .

(١٥) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : عبد الله العتيبى — رئيس قسم اللغة العربية وآدابها — جامعة الكويت بتاريخ ١٥/١٠/١٩٨٣

(١٦) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : فاطمة القاسم شداد — كلية البنات/جامعة أم درمان الاسلامية ، بتاريخ ٩/١٠/١٩٨٣ .

(١٧) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : كمال نشات (مصرى) : الجامعة المستنصرية بتاريخ ١٨/١٢/١٩٨٣ ، بغداد .

(١٨) عز الدين المناصرة : مقابلة شخصية مع (فاطمة الصافى — كلية التربية ، جامعة عدن) فى عنابه بالجزائر بتاريخ ١١/٧/١٩٨٤ .

(١٩) عز الدين المناصرة : رسالة شخصية من : محمد عبد الحى — أستاذ الادب المقارن بجامعة الخرطوم بتاريخ ٢٣/١٠/١٩٨٣ .

* صدر لمحمد عبد الحى البحوث التالية :

١ — الاسطورة الاغريقية فى الشعر العربى المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

٢ — انشودة المطر : اليوت وشيلى والتراث العربى ، مجلة المعرفة ، أكتوبر ١٩٧٨ .

وقد نشرته كلية سانت انطونى بجامعة أكسفورد .

(٢٠) عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من دائرة اللغة العربية — جامعة اليرموك الاردنية كتبها عبد الرحيم نصر الله أستاذ المادة بتاريخ ٢٩/١١/١٩٨٣ .

وارفق بالرسالة خطة كان قد اقترحها لتدريس الادب المقارن فى جامعة اليرموك بعنوان : وعبد الرحيم نصر الله حصل على درجة الدكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة نيويورك على أطروحته .

(٢١) عز الدين المناصرة : رسالة من عصام الخطيب (جامعة الموصل) بتاريخ ١٥/١٠/١٩٨٣ .

ومن ابحاث عصام الخطيب :

(منشور فى آداب الرافدين ، عدد ١) — ١٩٦٩ .

منشور فى آداب الرافدين ، عدد ٢ ، ١٩٧١

منشور فى آداب الرافدين ، عدد ٣ ، ١٩٧١ .

٤ — ترجمة أدوار فيتزجراد لرباعيات الخيام وأثرها فى المجتمع والادب الانجليزى (لم ينشر) .

٢٢ — عز الدين المناصرة : رسالة رسمية من : محمد عبد الرحمن الهدلق — رئيس قسم اللغة العربية فى كلية الآداب — جامعة الملك سعود (جامعة الرياض

سابقا) : وكتب نص الرسالة أحمد كمال زكى ــ أســتاذ الادب المقارن والنقد الادبى (مصري) بتاريخ ١٤٠٤/٢/١٥ هـ .

* احمــد كمال زكى :

(١) مدرس الادب العربى ونقده بجامعتى دمشق وعين شمس .

(٢) أستاذ النقد العربى (المساعد) بكلية البنات بجامعة عين شمس .

(٣) أستاذ الادب المقارن والنقــد بجامعة عين شــمس ورئيس قسم اللغــة العربية بها ثم وكيل كلية البنات جامعة عين شمس .

(٤) استاذ الادب المقارن والنقد رئيس قسم اللغــة العربيــة بكليــة الآداب بجامعة عين شمس .

(٥) أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبى الحــديث بجامعة الملك سعود منــذ عام ١٩٨٠ م (أعير لهذه الجامعة لمدة أربع سنوات ابتداء من عام ١٩٧٥ م) .

(٦) حاصل على جــائزة الدولة (القــاهرة) فى التراجم عام ١٩٦٣م ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى .

(٧) عضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية (لجنة الشعر) .

(٨) دكتوراه فى الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٥٩ .

اشــهر المؤلفــات :

(١) النقد الادبى الحديث ، أصوله واتجاهاته ، صدر بالقاهرة عام ١٩٧٧ واعيد طبعه ببيروت عــام ١٩٨١ .

(٢) نقد ، دراسة وتطبيق ، صدر بالقاهرة عام ١٩٧٥ واعيد طبعه مزيدا ومنقحا عام ١٩٨٠ بعنوان « دراسات فى النقد الادبى » صــدر ببيروت .

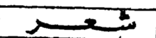
(٣) الاساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، صدر بالقاهرة عــام ١٩٧٥ واعيــد نشره ببيروت سنة ١٩٨٠ .

(٤) الادب المقارن ، طبعة دار العلوم بالرياض سنة ١٩٨٣ .

(٥) شعراء الســعودية المعاصرون ، التاريخ والواقع ، طبعــة دار العلوم بالرياض ســنة ١٩٨٢ .

(٦) الحياة الأدبية فى البصرة ، طبعة دمشق ١٩٦٠ واصــدرته فى طبعة ثانية دار المعارف بمصر ســنة ١٩٧٠ .

(٧) أعد اثنى عشر كتابا آخر ، بجانب مجموعة من البحوث والمقالات الادبيــة نشرت فى أبرز المجلات الأدبية فى العالم العربى كالآداب وفصــول وادب



اشتعل الورد فى الآنية ..

« الى سناء المحيدلى »

صلاح اللقانى

فلتسمحى لحمامة الريح الجديدة ، أن ترفرف ساعة بينى وبينك
كى يطول العمر قرنا آخرا ، غير الذى عشناه أو متناه
وسط خرائب الذكرى ٠
وقرى بين صلبى والترائب ، علنى ارتد ماء دافقا
عل السماء تشيع فى جسدى ٠٠
فأصبح معدنا متكوكبا
وأصير نورا راسبا
فى جلدة الزمن الغليظة كى تضىء
أصير نبضا ،
تحمل الريح الجديدة جسمة الشفاف نحو غزالة الفوضى
فيلمس أذنهـا
أرتد عامودا يمس الأرض من طرف الخطيئة ، ثم يلمس
فى نهايته سماءك ، أنتفى فيها
فسبحان الذى أسرى بوردته لسدرته
وأشعل زيت قدرته
وأيقظ قلبى المدفون فى ظلماء غفوته
٠٠ / وقالت
هذه حريتى ، ان اخلع البدن اليحاصرنى وأصبح غيمة

فاصابنى علز ، وحاصرنى وجودى
كنت مثل حديدة محبوسة بحديدها
أو وردة محبوسة فى عطرها
أو قامة محبوسة فى طول قامتها
٠٠ / وقالت
أستجير من الطفولة بالنجوم
وأستجير من النجوم بخضرة الشمس الوريفة
أستجير من العناصر
كى أطل على محل النور ٠
٠٠ كان الأفق غلا
هالنى أنى خلعت طفولتى مثل الحذاء
وليس لى نجم بخاصرتى
وأيامى تراب شائع فى أعينى
هل يطمع النعل الغليظ بأن يرق
يصير خـد جميلة
أو يطمع الحجر المسنن أن يشف
يصير ورد خميلة
أو يصبح البازلت ماء سائغا ٠
للعمر طعم الذكريات
وليس فى الذكرى سوى ماء شحيح
وانتصارات لها لون الهزائم
وانفجارات لها شكل الخمود
فهل ينام الذئب فى حضن ابن آدم
أو تعيش النار فى حجر الوليد
وهل يكون من النساء سوى فتاة أو غلام
كيف لى ٠٠
وأنا ابن أنثى
أن أصير يد العواصف
كيف أهجر طينتى وأصير نورا
كيف يهجرنى دمى لأصير أسمنت الوجود ٠
وقلت : هذا موقف الحجر المفتت كالغمامة
قلت هذا مجلس الدنيا على كتف القيامة
وانتظرت لكى أفك الليل من قمر الجنون
لكى أنفض عن بحيرة رغبتى بجع الكلام
وأكتب الدنيا بحبر أبيض ، يخمر فى جوف الظلام
لعلنى أغفو قليلا ، ثم أصحو

بعد أن ترث الجموع مدينة الجرح
انتبهت ، وجدتنى فى موكب الأسرى محطمة عظامى ٠
وانتبهت وجدتها
فرح يرتب حزنه فى دفتر الزمن
انكشفت بهـــا .
أطلت من ضلوعى
واستقرت فى مدى شجنى
انكشفت بهـــا
أطلت من خوافى محنتى وقوادم الوطن
انكشفت بهـــا
أطلت مثل دورى ، وغنت فى أسى بحنى ٠
وقالت للرياح يدى
وللبحر انتظارك
فاغتسل فى مائة عشرين عاما
كى يمس المـاء عظمك
واشتعل مثل الخزامى
ربما تضع الجوارح بيضها فى عش قلبك
ربما تطأ الهواء وتدخل البيت الحراما ٠
قلت نارك أمسكت ثوبى ٠٠ فخلينى /
حصـاد العمر قش
والعصافير التى ملأت غصون الروح طارب
حررينى من تورط شهوتى
من جوع كفى
من بنـوة مقلتيـك
ومن حـريرك
من مناقير النــور
وحررينى من أصابع وردة
من جمر عاشقة
تفتش فى ضميرى
حررى بدنى الذى لا يبتغى حرية
من بعد أن مسته نارك
وانتمى لمدينــة
تقفين فى أبوابها الخمسين ضاحكة
وتنتشرين فيها كالهجير
وحررينى /

اننى أصبحت أبغى أن أكون بريق سيفك
عطر وردك
صــوت رعــدك
طعم شهدك
اننى المسؤل عن كل الجرائم منذ آدم
فاكتبى فى دفتر الأحوال اسمى
واكتبى عن كل أســـلافى
وعن ذريتى
ما قاله التاريخ
ما أخفاه تحت نقــابه الذهبى
ما وشاه تحت نفاقه الملكى
ما أخفـــاه تحت مخـدة الســلطان
ما غنــاه وسط مقاصر الحــور الخــدال
وسجلى أنى حملت بضاعة مغشوشة
فى سوق بابل
واختلست الخف من قدم المسيح
وأننى أطلقت شائعة لدى النعمان عن أخلاق زوجته
وأنى حسرة العربى فى غرنـاطة
وبكــاء أحجــار الطريق ٠
وسجلى أنواع حــزنى
شكل احبـــاطى
مراوغة البريق ٠
وسجلى ما قاله ريش القوادم للحريق
وسجلى اسما جديدا للنهاية
واكتبى اسما جديدا للبداية
وأدخلى قلبى الفــروق ٠
٠٠ / وقالت
الدنيا تجىء الى فى حلمى فتى ذا طرة حمراء
يأخذنى الى تفاحة ، فأفر منه الى غزال
أدعج العينين ، يشرد كلما آنست نارا
ثم يتركنى أطن على بنفسجة ويرحل
صرت عشبا أخضرا ، فازور عنى ،
صرت نبعــا رائقــا وسط الحجارة ، عافنى ،
فخلعت أعضائى ، وصرت له هواء فوق هامته ،
وعقدا حول لبته ، ورملا تحت حافره

فصار اذا تنفس يحتويني صدره .
واذا تزين يزدهيني عجبه
واذا تراكض في الزمان تناثرت ذرات روحي حول رحلته
.. وارحـــــل
ثم قالت :
كان سطح الأرض أضيق من مساحة قبضتي
فاذا مشيت تلاطمت ذاتي بذاتي ، وانشغلت
بضجة الأعضاء عن صوت يدق على نوافذ وحشتي
ورأيت نفسي في شظايا النفس امرأة بلا وجه ،
بكيت لعلني أهتز من فرط البكاء ، فينثني جذعي
قليلا نحو ضوء الشمس ، كي يلتم وجهي ،
لم يكن بيني وبيني غير بحر من رماد ، لم يكن
في أفق قلبي طائر ، فخرجت من جلدي لأبحث
عن طواويس الكـلام .
رأيت قوما يخبزون الورد في قدر نحاسي
سألتهم طعاما ، حين لكت طعامهم ، نشفت
دمائي ، واستطارت همتي .
ورأيت قوما يذبحون يمامة ، فسألت
ما ذنب اليمامة ؟ ! أخبروني أنها حملت
الى ملك الرياح رسالة الأرض الحزينة .
ثم سرت ، رأيت بدوا يضربون خيامهم
في فك تنين ، ويغتسلون وسط لعابه ،
يتنابذون ، يزوجون بناتهم ، ويهارشون
نساءهم ، فسألت كيف يطيب في هذا المقام
معاشكم ؟ ! فأصابني بالصارم الهندي شيخ
قبيلة منهم .
مضيت ، رأيت صاعقة تضيء مدينة ، في بابها
فرس حديدي ، دخلت ، رأيت خلقـا من حديد
يملأون السوق ، سرت ، رأيت طفلا من
حديد ، فوق ثدي من حديد ، حين جعت دخلت
خانا فوق رابية ، مددت يدي الى قدر
حديدي ، به ديك حديدي ، وحين صببت
ماء في يدي هوى بكفي الحديد .
مضيت صوب سحابة بيضاء تخفق في السماء
كأنها قلب ، مشيت ، رأيت نهرا تحتها ،

فيه اوز أخضر ، حين اقتربت سمعت
صوتا مثلى صوتى فاتنسست به ، ولدركت
المياه فحين مس المـاء وجهى زال عن
قلبى عمى أعوامه العشرين •
سرت ، رأيت نارا وسط واد ، فاقتربت
لعلنى القى هدى فى ثروة الضوء الرحيم
فصادنى هذا الغزال الأدعج العينين •
•• / قلت
غزالتى أنت
ابتداء دمى
حدود الريح
دمدمة الســـــديم
تخيرى للجســم قلبــا آخــرا
للقلب جسما كالغيوم
تخيرى بدنا يرفرف مثل قبضة وردة
رمحا تهشم فى صميمى
وانقلى خطوى الى اسطورة اللحم المفوف بالنجوم •

اقرأ فى العــدد القادم

* حــوار مع المفكر التقدمى
محمود أمين العــالم

* قصــة قصــيرة
الممر الضــيق
بقلم : د• لطيفــة الزيات

مدخل إلى الجليد

خمس اقاصيص

لمحمد المخزنجي **

انســـان الجليـــد

خمس عشرة درجة تحت الصفر ، وسماء الضحى تبدو كسماء ما قبل الفجـر : رمادية تومض بنور كسيف مزرق ، والجليد الناصع يتراكم فوق الأسطح الجمالونية ، تخترقه دكنة المداخن · الجليد ·· هذا الذى يتساقط الآن رذاذا ناعما ينداح بميل ، شفيفا لا يكـاد يرى ، لكن ·· تكشـفه رمادية الاشجار المنتصبة ، عارية أغصانها من الأوراق ، والجذوع كانمـا غرست فى بيـاض الجليـد ·· تخرج داكنة من بياض الجليد · بياض ، بياض ، بياض ، بياض صقيعى ، كثيف وهش ·· يغطى السقوف ـ افاريز النوافـذ ـ الاغصان الخفيضة الاكثر سمكا فى الاشجار ـ الارصفة تحت هذه الأشجار ـ جنبات أسيجة الأرصفة الشجيرية ـ والنجيل الغـافى فى أحواض زهور هذه الأرصفة · كل شىء يشمله الأبيض حتى الطريق الـذى تسرع عليه الأقـدام المدثرة ، للبشر المسرعين داخل المعاطف الداكنة الثقيلة، تحت أغطية رؤوس فرائية كبيرة توشك أن تخبىء كل الملامح ، فكأن نسخا مكررة من انسان واحـد تدب مسرعة على جادة الجليد · وننعطف نحـو أحـد الأبواب ·· ندفعه وندخل ، فيسرع الى احتضاننا الدفء ·· نبتدى ـ كما فى كل مكان هنـا ـ بخلع أغطيـة الرؤوس ، القفـازات ، ملافـح الرقـاب ، المعاطف ، ويكـاد الانسان ـ فى كل مرة ـ يهتف : كيف انشقت أرض هذه الصالة الدافئة عن كل هـؤلاء البشر المحمرى الخـدود ، الملونين ببهجة ، والمتباينى السمت ؟ ! ·· يتحادثون بحرارة فى قلب الدفء ، واعثر بينهم ـ بعد تلفت قليل ـ على صديقى ·

عصافير الجليد المدهشة

* تنخطف روحى بالجلال اذ ألمحه خارج زجاج المدخل ، يحط على الجليد ، ويتلفت ، ويتواثب ، وينفض جناحيه قبل أن يطير · يطير فى سماوات السبع عشرة درجة تحت الصفر · يطير ويخطف انبهار روحى بهذا الكائن الصغير الذى يرف بدفء الحياة رغم برد الجليد الساحق ·

* يعود يحط فى ساحة روحى ·· يتلفت ويتواثب ، ويرفرف ، ويطير ·· هذا ، اذ أبصر علبة شيكولاتة فارغة ـ بشكل بيت برتقالى صغير ـ علقها طفل ، أو علقها له والداه ، فى غصن شجرة قرب نافذة ؛ لتكون عشا تأوى اليه العصافير ! لقد غطى الثلج العش والنسمة الباردة تؤرجحه مهجورا · ينطلق العصفور سهما عنيدا فى الآفاق الباردة ، وعبر تقدير روحى ، ويسكن قلبى هذا الطفل الذى لابد أنه الآن يراقب من وراء النافذة ـ مكسور الخاطر ـ بيت حنانه المهجور ·· يتارجح ·

* أسمى الحمام : « عصافير كبيرة » تكريما لذكراه ، وأنا أبصر الحمائم وهى تحلق أسرابا فوق ضفاف نهر « مسكوفا » ، وتستريح على أغصان الشجر العارى ، ثم تنطلق بعيدا ، وتهبط ·· تحط على ساحة غائرة فى الأرض يكسوها الجليد ، وتلقط · أعرف أن هذه بحيرة « نوفو ديفتشى » التى تجمدت وغطى الجليد ضفافها · أعجب : ماذا يلتقط الحمام من الجليد ؟! ·· لكن عجبى ينزاح بروع مفاجىء ، ويخفق قلبى رعبا على أطفال أبصرهم يلهون على منحدرات الجليد ·· يتركون أجسامهم المدثرة الصغيرة تنزلق فى صخب من الأعالى وحتى سطح البحيرة أليس يخيفهم انكسار غطاء الجليد ؟!

* لا أدرى لماذا يتراجع فى بانورامة روحى ذلك العصفور ، وتتقدم بثبات فكرة غريبة : أن هؤلاء الاطفال الصاخبين فرحا بالجليد ، يحققون ـ بهذا اللعب ـ خرافة مقدسة ·· أليسوا يمشون على سطح الماء ؟! ·· الماء المتجمد ·· الجليد ، الأبيض ، الذى أبصره فى الآفاق يطمح الى تغطية الدنيا جميعا ، لولا تظل تخترقه هنا وهناك : أشجار زرعها الناس ، وأبراج شادها الناس ، وقلاع ذهب قبابها الناس ، وعمائر ·· تسمق راسخة فى الأعالى ، وتحط عند سفول مداخلها الزجاجية تلك العصافير ·

شمس على جليـــد

تسطع الحجرة فجأة ويأتلق زجــاج النافذة ، فأقفز من فراشى قفــزة فرح غامر ، وأقف وراء النافذة ملوحــا أهتف : « ايه يا شمس • ازى مصر • كيف حــال الحبايب » وأمعن فى حضورها الباهر فى الأعالى ، هى الشمس •• تطـل من كثــافة الغيم الرمادى ، فتشتد نصاعة الجليــد فوق الاسطح ، وعلى فروع الشجر العارى ، وعلى الارصفة ، والطريق • ويتحول الجليد الى ثلج متجــانس فوق افريز النــافذة بقــرب عينى • هى الشمس التى لم أرهــا منــذ أيــام بعيــدة ، وكأنها الآن تأتى من هناك ، من وطنى الذى تكــاد لا تغيب عنه الشمس • أسألها عن أمى ، وأبى ، وأخوتى ، وأصحابى ، وأهلى ، ونورا •• نورا صاحبتى الصغيرة •• نورا ، وكتبى ، والشوارع ، والناس ، والبيوت ، ولا أعرف لمــاذا تؤثر الا تجيب ؟! •• تتوارى سريعــا فى الغيــم ، وينكسف السطوع • تكبو روحى ومع ذلك أرانى فى مكث طويل وراء زجاج النافذة الذى لم يعــد فى ائتلاق • لم تعــد تنيره الشمس التى هزمتها ــ بعــد دقائق عشر ــ ســماء الغيــوم وأرض الجليــد • ومع ذلك ، لم ينقطع الدفء داخل الحجرة •• داخل حجرات كل البيوت فى هذا البلد الشاسع ــ سدس الأرض ــ ودون تفرقــة : عشرون درجــة من الدفء المتواصل ، وهنــاك ؟! حيث تكــاد الشــمس ألا تغيب والجليــد لا يكون ، ما الذى يجعلنــا عرضة لارتعــاد لا ينقطع ؟ لا ينقطع ! أتذكر سقف بيتنا الذى يبدأ فى التساقط والرشح المــذل مع حلول الشتاء • أتذكر وهن أبى ومشيته المرتجفة فوق البلاط البــارد • أتذكــر حيلة أمى الكسيرة وهى تستعين بلفــائف خرق الملابس القــديمة تحميهــا من شر الشتاء • أتذكر يدى نورا الصغيرة الجميلة وأقدامها المزرقــة ابتــرادا فى الشتاء ، أتذكر صقيع زنزانات سجن تجربة المرج ومعتقل القلعة وتأديب القناطر ، وأستعيد فى عمق عظامى برد الشوارع والبيوت • تطيش فى أفق ذاكرتى صورة لسرب طائرات خاصة تزف ابنة بليونــير من الثغــر الى القــاهرة • وأوقن أننــا فى حاجة الى أكثر من مجرد شمس فى الأعالى •

عبيــد فى الجليــد وســادة

يا عينى يا عينى ! حتى هنا أيضا • سادة وعبيد ! سيد ، بل ملك ، يجلس على الزلاقــة وقــد تدثر جيدا • غير عابىء بهرولة المترجلين من حوله • غير عابىء بندف الجليــد تتساقط سابحة من فوقه • غير عابىء بدرب الجليد الأبيض القارس من تحته • لم لا •• وهو قد تدثر جيدا ، وحذاءاه لا يلامســان حتى سطح الجليــد ، فهو راكب ، وثمة من يشـــد الزلاقــة • أعبــد للجــر ؟ وسيد للركوب ؟ حتى هنــا ؟ يا سيدى ياسيدى !

يقلب وجهه المطمئن فى اركــان العــالم من حوله ، ويلفت نظره شيء ما ٠٠ يريــده ٠٠ ويرفع يده مشيرا بالتوقف ، وينادى من يجر : « ماما ، ماما » ، فتسرع عنــد قدميه ٠ آه ما أحلى العبــد ، وما أجمل سيده ، وما أكثــر ما يهفو قلب الأعزب الغريب الى دفء هذه العبودية ، فى مثل هذا الجليد ٠

درب فى الجليـــد

الليل هنــا لا يكون ابدا حالك الظلمة ، كان مصابيح الشوارع القوية البيضــاء تفيض بضوئها على الجليــد ، وكان الجليــد يعكس استضاءته على وجه السماء ، فتبدو فى عمق الليل كسماء الفجر ٠٠ نور خفيف ، أبيض رمادى مزرق ، يكتنف الوجود ، ويوقظنى انا من تعود على النوم فى سواد عميق للظلمة ٠ مؤرق بلا تعب أظل أرنو الى العــالم من وراء النافــذة ٠٠ بخطف بصرى بياض الثلج المضيء ، وتتوه عيناى فى ازدحام غصون الشجر الداكن الذى عراه الشتاء من الورق ٠ ويهبط الجليــد دون توقف ، ندفــا تنسدل ستائرها الشفيفة على كل المنظر ٠٠ تتراكم على الأرض أكــداسا من الجليــد توشك أن تطمر الأرصفة ، الطريق ، المماشى ، مداخل البنايات ، وتكــاد لو تركت حتى الصباح ألا تبقى موضعا لقــدم لكن أقداما تبرز لها فى هذا النور الخفيف ٠٠ ألمح هنــاك فى الضفة الأخرى من الشارع شخصين مدثرين يمسكان بالجواريف ٠ أتبين شيئا فشيئا أنهما فتى وفتاة ، أنيط بهما العمــل فى هذا الليل ٠٠ قبلة خاطفة ، ويشرعان فى جرف الجليــد ٠ قبلة ، ويزيحــان الجليــد الى الأجناب ٠ قبلة ، ويواصلان شق الطريق ٠ وبأسرع ممــا يتصور شخص مثلى ينجــاب ركــام هائل من الجليــد ، وينشق للأقــدام مبكرة اليقظة طريق الى مساعيها فى الصباح ٠ طريق أمشى عبره فى النهــار فيظل ناشبا بخــاطرى أن الرقــابة ، هنــاك ، تقص من الأفــلام مشاهد القبل ٠٠ حتى لو كانت فى أفــلام الكرتون قبلا تتبادلهــا العصافير ٠

شعر

جلوس القرفصاء

امام النصب التذكارى

لشهداء مصر فى اليمن

زكى عمر

أسبوع فى صنعا ..

وعادنى ـ لسه ـ ما دخلتها

مع انها

ساكنانى ، من سنوات .

هذى العظام تشهد ، وهذى الجماجم

لا حاجة لى بتفسير المعاجم

لا حاجة ليا بالتراجم

الدم ، يعنى : دم ..

لون الدم ، طعم الدم ، ريحة الدم

.. وللشهداء .

*

أسبوع فى صنعا ··

وعادنى ـ لسه ـ على بابها

بارفع فى ذيل توبها

مع أنها ·· دخلتنى من سنوات !

جوا ياصنعا ··

وعادها ـ عنى ـ تستعلم ،

وتستفهم

وعنى ، بتجمع ـ لسه ـ فى البيانات

وتراجع الحسابات !

الدم ·· هذا دم ، مش ميه

ما كانتش جاية مصر تتفسح

وتتسوح

وتتصور ـ بين « النهدين » ـ كما الخواجات

الدم ·· هذا دم ، مش ميه

والنصب ·· هذا نصب ، واللا نيشان ؟ !

❋

صنعا اللى جوايا

صنعا اتحكت لى عنها « منفيس »

غيرها ·· وغير اللى حكت بلقيس

غير اللى انا فيها ··

جالس القرفصاء

الإسلام والمسلمون في نظر المستشرقين بين تعامل اليمين وتعاطف اليسار

د. محمود اسماعيل

استيفاء معالجة موضوع كهذا يتطلب افراد مجلدات .. لذلك فــان مسه فى مقــال لا يطمح أكثر من اثارته من ناحية والكشف عن « مفــارقة » فى الفكر العربى المعاصر الحــافل بالمفــارقات .. !! ومن أسف أن هــذه المفــارقة لا تسكن مخ الصفوة المثقفة وحسب انما تنساب منها لتسـهم فى تصنيف الوعى العربى على صعيد الجماهير ..

نقف بوضوح على « أخطبوطها » فى الموقف العــام من الخصــوم التاريخيين ــ أعنى القوى الامبريالية ــ الذين تحولوا « بقدرة قادر » الى أصدقاء فى ذات الوقت الذى تحول فيه الحليف والصديق الحقيقى ــ أعنى الاتحــاد السوفياتى وسائر القوى الاشتراكية ــ الى خصم لدود .. !! لا أملك توصيفا لظــاهرة « تقــديس الجــلاد » و « تكفير الحليف » الا بالعودة الى « فرويد » ليكشف عن تلك الحالة « الباثولوجية » للشخصانية العربية الاسلامية فى اطار مقولاته عن « مرضى السادية والمــاسوشية » ..!!

« لذة العذاب » التى تجرعناها وما زلنا تحت نير الاستمار بصورتيه الاستيطانية والامبريالية لا تفهم الا فى اطارة « لذة التعذيب » للذات من خلال رفض مساعدة القوى الاشتراكية العالمية ــ التى ما فتئت رغم ذلك تساند الحق العربى بالسنان واللسان .. !!

الاسترسال فى تبيان هذه المفارقة على الصعيد العملى والتاريخى ضرب من السخف وتحصيل الحاصل ‥ أما الجديد الجدير بالبحث : فهو استقصاء ذات المفارقة على الصعيدين ، الايديولوجى والابستمولوجى ‥ ونقتصر فى هذا الصدد على تتبع طبيعة حركة الاستشراق الغربى التى تقف منذ البدء وحتى الساعة موقفا مضادا للاسلام والمسلمين ‥ لتسهم ـ ضمن عوامل أخرى ـ فى تضبيب الوعى العربى ـ أو ان شئت تخليق اللا وعى العربى ـ بدرجة جعلته لا يفطن الى الرؤية المقابلة ، رؤية الاستشراق الاشتراكى المتعاطفة منذ البدء وحتى الساعة أيضا مع الاسلام والمسلمين ٠

أما عن الرؤية الغربية الاستعمارية الامبريالية ، فقد كتب فيها الكثير ‥ ومع ذلك لا مندوحة عن عرض ولو مبتسر يتوصل « لتاريخانية » تلك الرؤية ‥ (من أراد مزيدا فعليه **بكتاب الاستشراق لادوارد سعيد مع تحفظاتنا على منهجه البنيوى ـ عليه أيضا بالرجوع الى ما كتبه مكسيم رودنسون فى دراسته عن الاستشراق المتضمنة فى كتاب تراث الاسلام ـ جـ١ الذى صنفه شاخت وبوزورث**) ٠

لم يكن اهتمام الاستشراق الغربى بالتراث الاسلامى لحافز معرفى قح بقدر ما كان لتحصيل « معلومات » جغرافية وتاريخية واثنية ومعرفية عامة وتكريسها لخدمة حركة الاستعمار ٠ وقبل ذلك لم تتعد معرفة الغرب بالاسلام والمسلمين منظور الكنيسة الكاثوليكية للاسلام باعتباره كفرا ولنبيه باعتباره أفاقا منتحلا ‥ بل يمكن تأصيل هذه الرؤية فى عصور ما قبل المسيحية فى كتابات مؤرخى وجغرافى اليونان والرومان والبيزنطيين من أمثال هيرودوت وريودور الصقلى واسترابون وكاسيوس ديو وبلايني ويوساب القيصارى وغيرهم ‥ تلك الكتابات التى كانت تنظر الى العرب باعتبارهم بدوا أجلافا انطلاقا من نظرية عنصرية تعتبر اليونان ومن بعدهم الرومان باعتبارهم أحرارا وما عداهم عبيدا ‥ **وغنى عن القول أن تلك النظرة المتحاملة على العرب كانت افرازا لواقع سوسيو ـ سياسى ينفس عليهم دورهم فى حركة تجارة « الترانزيت » العالمية بين الشرق والغرب** وفى العصر البيزنطى كان انسلاخ الشام ومصر وشمال افريقية من الامبراطورية البيزنطية وضمها الى « دار الاسلام » وراء نقمة مؤرخى بيزنطة على الاسلام ونبيه ، بحيث كانوا يعتبرونه فى أحسن الأحوال انتحالا ممسوخا من المسيحية ‥ وتزداد تلك الرؤية بغضا لمحمد وقومه بعد فتح الأندلس وجزر المتوسط وتهديد كنيسة بطرس نفسها ‥ ولاتزال كلمتى Saracens , Moors فى القواميس الأوروبية تحمل ذات البغض للنبى محمد الآفاق وقومه « الكفرة » المتبربرين ‥ بل ان مؤرخا

أوروبيا محدثا مثل « رينو » لم يجد عنوانا لكتابه عن غزوات العرب سوى : « الغزوات البربرية »

وتأتى الحروب الصليبية لتعمق تلك النظرة ، خاصة وأن دوافعها الاقتصادية قد غلفت بأديولوجية الكنيسة .. وحسبنا أن الكنيسة كانت قد تنكرت حتى للتراث الكلاسيكى الاوروبى باعتباره تراثا وثنيا .. ولم تعترف سوى بما عرف باسم « الفنون السبعة الحرة »
كمعرفة .. وهى معارف تدور بالأساس حول اللاهوت .. وأكتفى فى هذا الصدد بما قاله « ساوثرن » الذى رأى فى « محمد ساحرا هدم الكنيسة فى أفريقية والشرق عن طريق السحر والخديعة وضمن نجاحه باباحة الاتصالات الجنسية » .. !! وحتى بعد ذلك بقرون وضع دانتى محمدا فى « الكوميديا الالهية » قبل الشيطان مباشرة فى الدرك الأسفل من الجحيم ..!! وكثرت اتهاماته بانه « زير نسان » .. !! أما دينه فبدعة شاعر « مصاب بالصرع » علم عقائده من أصول وثنية ومسوخ يهودية ونصرانية .. !!

على أن صورة محمد والاسلام قد تحسنت نسبيا بعد الثورة البرجوازية الأوروبية خاصة وأنها نهلت من الحضارة الاسلامية فى صراعها مع الاقطاع والكنيسة .. لم تكن حركة الاصلاح الدينى - من داخل الكنيسة نفسها - الا تعبيرا على تبنى البورجوازية المظفرة للتراث الكلاسيكى الذى حفظ المسلمون وأضافوا اليه .. بل ان نقد الكنيسة و « معارفها » اللاهوتية على يد « ألبرتو الكولونى » وأبيلار البيزاوى » وبعدهما « لوثر » و «زونجلى» و « كلفن » وغيرهم الا بفعل وتأثير أفكار اسلامية عانقها الواقة السوسيو - اقتصادى فى أوروبا النهضة ... ولا غرو فقد وجدنا من المفكرين الأوروبيين البورجوازيين من تعاطف مع محمد والاسلام .. نذكر فى هذا الصدد أسماء « ريتشارد سيمون » و « رولان » و « بيير بيل » وبعد ذلك فولتير وغيره ممن نظروا الى محمد والاسلام فى اطار حركة تاريخية متطورة.. انطلاقا من رؤية مسيحية تحبذ ما انطوت عليه - كذا الاسلام - من مضامين اجتماعية وأخلاقية ..

حين تطورت البورجوازية المظفرة الى رأسمالية استعمارية .. تخلت عن أفكارها السابقة .. وانعكس ذلك على رؤية الأوروبيين للاسلام والمسلمين .. بحثا عن مستعمرات كان لابد من معرفة عن جغرافية وتاريخ وتراث العالم الاسلامى الذى استهدفته الحركة الاستعمارية . لذلك تأسست « حركة الاستشراق » .. وفى هذا الصدد يذكر اسم المستشرق « سلفستر دى ساس » .. لقد تأسست جمعيات فى انجلترا وألمانيا وفرنسا وايطاليا تعد تلامذة يجوسون خلال العالم الاسلامى بحثا عن

معــارفه ، لتقــديمها للحركة الاســتعمارية ٠٠ فكــانوا يتعلمون العربيــة ولهجاتها ويلمون بالاسلام ويتنكرون فى لباس عربى وتحت أسماء عربية تسهيلا لمهامهم ٠٠ وقــد أسفرت جهودهم عن كشــف الكثــير من التراث الاسلامى من نقوش وعملة ومخطوطات ٠٠ وفى ضوئها يقدمون دراســات تتوخى هدفين : الأول تقــديم معلومات دقيقــة وموضــوعية للساســة ، ثانيا : تقــديم معلومات مشوهة زائفــة للاستهلاك فى المجتمعات العربية الاسلامية ٠٠ ولا غرو ، فقــد كان معظم المستشرقين ـ بعد الاستيطـــان الاستعمارى ـ من رجــال الادارة « كليوتى » و « تيراس » و « لورنس » وغيرهم ٠٠ ممن حملوا ذات الرؤية الكنسية القديمة وأصلوها بتقنيــات ومناهج لا تمت للعلم بصلة ٠٠

وليس جزافا أن تتمحور دراسات هؤلاء حول موضوعات بعينها ، مثل الاثنيات ، الطوائف ، الملل والنحل ، الفرق ، التصوف ٠٠ الخ وكــان المنهج الغالب فى معالجاتهم « فقه اللغة » ـ الذى سيتحول حديثا الى اللسانيات ـ وقــد أسفرت هذه الدراسات عن نتائج خاطئة كرست « لتضبيب » وعى الشعوب ٠ مثلا انطلاقا من مقولة « الأوربة » و « مركزية الحضارة » صوروا الشعوب الاسلامية باعتبارها شعوبا بدوية غافلة ، منقادة ، غير مبدعة ٠٠ وأصبح مفهوم « العقلية الســامية » رائجــا فى تفســير نظرة المستشرقين الرأسماليين ، وقد أشاعوا أن الحضارة الاســلامية مجرد نقــل مخــل عن الحضارات القديمة ٠ وأن الاسلام « نحلة من نحل المسيحية الشرقيــة » « جريجوار » ٠٠ وأن الفلسفة الاسلامية مســخ للافلاطونيــة المحــدثة « جولديستهر » وأن الفقه الاسلامى محاكاة للقانون الرومانى « بيكــر » والحديث النبوى متأثر بالغنوصية « رينان » ٠٠ « والاســلام عموما مطبوع بالطابع الشرقى للهلينية » « بيكر » ٠٠ بل منهم من اعتبر العقلية الاسلامية لا تعبر عن نفسها الا فى السفسطة الكلامية ولذلك لم تنتج فنا ولا علما ٠٠ « مرجوليوث » ٠٠

كما أن من أهم المقولات الخاطئة الشائعة فى كتابات هؤلاء المستشرقين أن الاسلام مسؤول عن فصم عرى حضارة البحر المتوسط « هنرى بيرين » ، وأنه أثار حمية العصبية والعنصرية فى البلاد التى دخلها « جوتييه وجورج مارسيه ودوزى » ٠٠ وأن « محمدا رغم معايبه كان دينه تعبيرا عن البداوة» « لامانس » و « دعوته حصاد نوبات صرع » نلدكه ٠٠ والاسس التى قامت عليها بعثته أسس واهية نتيجة نوبات هستيريا عرفت باسم « شونتالين » « سبرفرو سنوك هر غرنجه » أما « مرجوليوث » فيرجع هذا الاساس الى « الشعوذة » ٠٠

بل ان هذه التهم تزداد خطورة عندما تستهدف تمزيق وحدة العالم الاسلامى بفصل مشرقه عن مغربه فضلا عن اثارة السخائم العصبية و « الشعوبية » داخل أقطاره ٠٠ ناهيك عن احياء الصراعات المذهبية واثارة الطوائف « ألفردبل » والاقليات وتكريس مشكلات الحدود « جورج مارسيه » « شارل أندريه جوليان » ٠٠ الخ ٠ الم يرسم « بلنت » صورة الاسلام المثلى فى العالم المعاصر باحياء الدعاوى المذهبية والقومية التى نهلت منها الاتجاهات الدينية المراهقة المعاصرة ؟ ألم يذهب « هاملتون جب » الى محاولة تكريس « البناء النسمى » ـ على حد قوله ـ للاسلام كصورة مثلى لمجتمع اسلامى معاصر ؟؟

ان هذا « المخزون » الابستمولوجى الاستشراقى ما زال لحد الساعة يغذى سياسات القوى الامبريالية فى العالم الاسلامى ٠٠ لقد تحول الاستشراق ـ فى ضوء التقدم التكنولوجى ـ الى « بيوت الخبرة » !! سواء فى الحكومات أو الشركات والمؤسسات الامبريالية ذات المصالح فى العالم الاسلامى ٠٠

كما أن نجاح الثورة الاسلامية فى ايران شكل مخاوف كبرى للقوى الامبريالية ٠٠ و « جماعات البحث » فى الجامعات الغربية مشغولة الان بمحاصرة هذه الروح الاسلامية الجديدة New Islamism (ذكر ادوارد سعيد فى كتابه الجديد Cover in Islam أن الدوائر الامبريالية تنظر الى « الخطر الاسلامى » باعتباره الخطر الاول ضد وجودها قبل الخطر الشيوعى ٠٠ !! من أجل ذلك يعولون على « موضات » جديدة من « مناهج » زائفة اصطنعوها ليلهث المبهورون فى العالم العربى والاسلامى وراء محاكاتها ٠٠ وأكتفى فى هذا الصدد ببدع الفينومينولوجية والبنيوية واللسانيات ٠٠ الخ وكلها مناهج تحاول ـ عبثا ـ محاصرة الفكر المادى العلمى الذى أخذ طريقه بين ثلة واعية من الدارسين العرب الذين تصدوا لمواجهة مزاعم حركة الاستشراق الغربى وفى هذا الصدد أذكر على سبيل المثال جهود حسين مروه وطيب تيزينى وحسن حنفى وهادى العلوى ومحمد عماره وأحمد صادق سعد والحبيب الجنابنى والجابرى وعلى حلبى وكاتب هذا المقال ٠٠ لكن الصراع الآن على أشده بين هذه الثلة الواعية وبين تلاميذ كلود كاهن وكانار وبرنارد لويس وغيرهم ممن يشكلون « طابورا خامسا » فى الجامعات العربية ٠٠

ولقد تعرض كاتب هذا المقال لمحاولات احتواء من قبل مؤرخين أمريكيين معاصرين من أمثال البروفيسور هروتيز ٠٠ **ومن أسف أن الحكومات العربية « الناعسة فى العسل » وبعض « الوصوليين » من أساتذة الجامعات يسهلون من مهام تغلغل ما أسميه « بالاستشراق الجديد » عن**

طريق تكوين « جماعات بحث مشتركة » فى الظاهر ‥ بينما يقومون بوعى او بدون وعى بدور « الجاسوسية الاكاديمية » ان صح التعبير .

رفض كاتب المقال مجرد لقاء مؤرخة أمريكية من أصل سورى تسمى ايفون حداد سعت اليه لمساعدتها فى بحث خطير بعنوان « أسلحة العلوم الاجتماعية » ‥ !!

كما وقف الكاتب على كتاب حسن الطباعة رخيص الثمن لمؤلف عربى مجهول ‥ « اشك فى وجوده » يروج بالرسوم والرموز لظهور مهدى منتظر يقيل العالم الاسلامى من عثرته ‥ !!

أما نظرة الاستشراق الاشتراكى للاسلام والمسلمين فجد مختلفة سواء فى المنهج أو الهدف ‥ وهذا الاختلاف لا يرجع لاختيارات فكرية بقدر كونه افرازا لواقع سوسيو ـ سياسى ‥ فاذا كان الموقف الاستعمارى الامبريالى المتحامل على الاسلام متسق فى جوهره مع مراحل تطور المجتمعات الغربية (اقطاعية ـ بورجوازية ثم رأسمالية) ، كذلك فان موقف الاستشراق الاشتراكى المتعاطف مع الاسلام والمسلمين كان نتيجة رؤى اديولوجية واستمولوجية عامة افرزها نمط الانتاج الاشتراكى ‥ فالثابت أن ظروف المجتمعات الاسلامية ابان ظهور الفكر الماركسى كانت تعارك أزمة . ونرى أن هذه الازمة تمتد جذورها الى حول منتصف القرن الخامس الهجرى حيث اجهضت الصحوة البورجوازية لتسود الاقطاعية وماواكبها من انهيار الحضارة الاسلامية تلك الازمة التى مهدت للرأسمالية الاوروبية بسط استعمارها على معظم ارجاء العالم الاسلامى ‥ كان الاستعمار الاستيطانى بمثابة تكريس لهذه الازمة وتعقيد لخيوطها ‥ لكن من ناحية أخرى افرز حركات التحرر الوطنى كنقيض موضوعى ‥ وغنى عن القول أن البلدان التى شهدت تطبيق الاشتراكية العلمية « الاتحاد السوفياتى ـ اوروبا الشرقية ـ الصين » كانت تعيش تقريبا ذات الازمة ‥ ومعلوم أن الفكر الماركسى كان ايضا رد فعل لطاغوت الرأسمالية . بل ان كتابات ماركس وانجلز الاولى انصبت على تحليل الرأسمالية ونقد اديولوجياتها المثالية . ومعلوم ايضا أن النظرية الماركسية لم تكن فلسفة تأملية بقدر ما كانت اكتشافا لقوانين الحركة التاريخية بعد استقراء الواقع العيانى للتطور البشرى ‥ بديهى والامر كذلك أن يغدو الفكر الماركسى بمثابة صياغة جديدة لمستقبل البشرية على انقاض الرأسمالة المهتدئة ‥ بديهى ايضا أن يعانق هذا الفكر ـ ويتعاطف ـ مع نضالات الشعوب الخاضعة للاستعمار الرأسمالى ‥

لذلك حظى العالم الاسلامى باهتمامات المـاركسيين الاول ومن بعدهم الشراح المشتغلين « بالمـاركسيولوجى » لتحليل واقع هذا العالم وتعقب صيرورته التاريخية ··

وإذا كانت كتابات ماركس وانجلز فى هذا الصدد بمثابة تصـورات أولية غير قطعية ، فلا يرجع ذلك ـ فيما نرى ـ الى الاعمال بقدر ما يرجع الى الافتقار الى المعلومات ·· **خاصة أذا ادركنا أن هذه المعلومات المتاحة كانت « مضببة » برؤى المستشرقين المثاليين الذين احتكروا « معرفة » تراث الاسلام بفعل ظروف تاريخية كامنة فى ظاهرة الاستعمـار** ·· لذلك ننبـه الى أن ما ذكره ماركس وانجلز فى مقولة « نمط الانتاج الاسيوى » باعتبارها منظومة تفسر تاريخ العالم الاسلامى ، امر يحتاج الى مراجعة ·· خاصة وأن النصوص المـاركسية فى هذا الصدد بعد ترتيبها تاريخيا تثبت نسبتها وتحفظها · بل ان النص الاخير ١٨٨١ وان كان يقول بشىء من الخصوصية الا انه ينتهى الى امكانية خضوع تاريخ العالم الاسلامى الى القوانين العامة للماديـة التاريخية · (عن مزيد من التفصيلات فى هذا الصدد راجع مقدمة كتابنـا سوسيولوجيا الفكر الاسلامى) · وبوجه عام فان كافة هذه النصوص فى التحليل الاخير متعاطفة مع الاسلام والمسلمين ·

وقبل تفصيل هذا التعاطف من المفيـد أن نتوقف عند مقـولة « **الدين أفيون الشعوب** » التى استغلها منظروا الراسمالية وانساق وراءهم تابعوهم من مثقفى العالم الاسلامى فى اشاعة عداء كاذب بين المـاركسية والاسلام ·· بل تتجلى خطورة هذه التحليلات الخاطئة فى اثارة مزيد من العراقيل أمام بث الفكر الاشتراكى العلمى فى العالم الاسلامى على الصعيد النضـالى اليومى ··

لذلك وجب التنويه الى :

١ ـ أن ماركس لم يعن بمقولته رفضا للدين ودوره الايجابى فى حركة التاريخ ··

٢ ـ أن قضية الدين على الاطلاق لم تكن شاغلا لمـاركس فى اطار هويتها « الغيبية » ، لأن المـاركسية ليست فلسفة تاملية مطالبة بتحديد نسق انطولوجى تلعب الميتا فيزيقا فيه دورا أساسيا كما هو الحال بالنسبة للفلسفات المثالية · وانما كانت حصادا لاستقراء عيانى موضوعى للتجربة الانسانية اسفر دون اعتساف عن افراز قوانين صيرورتها · ولكونها نظرية مادية تبحث وتحلل الملموس والمتاح ، فان الغيبيات لا تدخل فى موضـوع مباحثها ·· **واذا كان قد تحامل على اليهودية فليس لكونها دينـا سماويا**

بقدر انطوائها على عنصرية شوفينيه ٠٠ وبقدر خطورة تحويل غيبياتها اللاانسانية الى أيديولوجية تلعب دورا مخربا فى التاريخ ٠٠ وقد اثبت التاريخ صحة ذلك وكم عانى العالم القديم والوسيط والحديث والمعاصر من شر اليهود والصهيونية ٠٠ ما كان من الممكن أن يرفض ماركس ما انطوت عليه المسيحية من قيم اخلاقية ودعوات صريحة « للاشتراكية » ، انما رفضها باعتبارها حولت **الى ايديولوجية دخلت التاريخ ولعبت على يد الكنيسة الكاثوليكية دورا مخربا للحضارة ٠٠ ألم تتحالف ألكنيسة مع الاقطاع ؟ ألم تصادر على الفكر الكلاسيكى ٠ ؟ ألم تكن مسؤولة عن العصور المظلمة فى اوروبا ؟ ٠ ألم تتحول اوروبا الاقطاع الى اوروبا البورجوازية بعد حركة الاصلاح الدينى ؟ كان ماركس يحارب « الكهنوت المسيحى » لا العقيدة المسيحية ٠٠**

٣ ـ اتحدى أن يجد مدعى نصا ماركسيا واحدا ضد الاسلام ٠٠ بل على العكس كان يؤمن بما يمكن أن تؤديه الاديان من دور تقدمى على صعيد التربية الاخلاقية وعلى ساحة التحولات الكبرى فى التاريخ ٠٠ ألم تكن تجربة الاسلام فى التاريخ على الصعيد العملى الا نقلة حضارية ٠٠ فلماذا يرفضها ماركس ؟ لقد رفض التصورات والمعلومات الخاطئة عن الاسلام كما استقرت فى اذهان وخيالات هردر وهيجل وغيرهما ٠٠ تلك الاوهام المسمومة المشحونة بالعداء العرقى والتفوق السلالى كما سبق أن اوضحنا ٠٠ ألم نرفض نحن « الكهانة » فى الاسلام ؟ ألم نرفض مفهوم الدولة التيوقراطية ؟ ألم نرفض المفهوم الاستشراقى الغربى عن البنية النسخية الدينية للتاريخ **الاسلامى ؟**

الصواب أن الاسلام كعقيدة تحض على احترام العقل كمنظور تقدمى للتاريخ ـ كمفاهيم فى الاخوة والعدالة الاجتماعية بل اكثر من ذلك فى تصوره للحكم ـ فى سننه ونواميسه التى تقنن العمران البشرى ٠٠ فى طموحه الى مجتمع دنيوى يعتبر العمل فيه مدخلا للحياة الأخروية يكاد يتضمن الكثير من روح الماركسية وجوهرها ٠

من أراد مزيدا فعليه بكتابنا سوسيولوجيا الفكر الاسلامى ٠

هذا على المستوى الاديولوجى ٠٠ أما على الصعيد العملى الواقعى فقد بهر ماركس وانجلز بالكثير من اعلام الفكر والحضارة الاسلامية ٠ اعجب بعقلانية ابن رشد بالحركات الثورية للمعارضة فى الاسلام ٠٠ وأخيرا بعبقرية ابن خلدون ٠٠

ولا ابالغ اذ اجزم بان مقدمة هذا العالم العبقرى قد تضمنت الكثير من قواعد بل قوانين المادية التاريخية ٠٠

فائض القيمة ·· دور الطبقة الوسطى ـ الاقتصــــاد · انهيـــار الحضارات ·· مفهوم العمران البشرى الشمولى · الخ ·

(عن الفريد راجع ايف لاكوست : العلامة ابن خلدون) ·

ولو صح ما قيل عن أن ماركس وانجلز اطلعا على نسخة من مقدمة ابن خلدون وافادا منها أيما افادة فى فهم المجتمعات الاسلامية بلغة التاريخ العالمى ·· يكون ذلك مصداقا لثنائهما على مقدمته الرائعة ·

ولو قدر لهما المزيد من المعلومات المحققة عن العالم الاسلامى لربما افاد فى مراجعة الكثير من منظومة « نمط الانتاج الاسيوى » ·

ومع نجاح التجربة الاشتراكية الاولى فى الاتحاد السوفيتى بدأت حركة استشراق سوفيتية كان لها جذور حتى فى روسيا العبقرية · ففى عام ١٨٠٤ تأسست الحركة فى خاركوف وقازان ·· واخذت تعطى ثمارها حتى فى عهد ستالين ·· ألم يحسم فى عام ١٩٣٩ م جدلا بين المؤرخين السوفيت وينتهى الى أن « الاقطاعية » هى التى سادت العالم الاسلامى ؟ هذا الحكم الذى تمكن الباحث من اثبات صدقه بعد جهد طويل ·

انظر : سوسيولوجيا ·

ولقد تبلورت رؤية استشراقية اشتراكية ، متعاطفة مع الاســـلام والمسلمين ، كان من اسبابها الوقوف على مزيد من المخطوطات الاصلية عن العالم الاسلامى وخاصة فى آسيا الوسطى ·· هذا فضلا عن جهود بعض المستشرقين الغربيين اليساريين الذين صححوا النظرة الكنيسية والعنصرية للاسلام ··

وفى ذلك يقول مكسيم رودنسون « ان بعض هؤلاء اعتبروا الاسلام فى جوهره عامل تقدم ·· بل ان بعضهم اعتنق الاســلام » ·· ويضيف « ان اليســار المنــاهض للاستعمــار يذهب الى حــد مباركة الاســـلام والايديولوجيات المعاصرة للعالم الاسلامى » ·· واثبت فى كتــابه الفـذ « الاسلام والرأسمالية » خطأ الرأى الاستشراقى الغربى القائل بان الاسلام مسئول عن جمود التاريخ الاسلامى ··

ولا غرو فان عالمــا كبيرا مثل « لوى ماسينيون » الذى اثرى الدراسات الاسلامية بتحقيقاته ودراساته وفق رؤية موضوعية متقدمة فاذا كان قــد تعاطف مع الجوانب الاجتماعية فى المسيحية فانه تابع هذا التعاطف مع الاسلام ودعى الى المؤاخاة بين الدينين على أساس تقدمية العقيدتين ·· ونرى ان تعاطف اليسار الغربى قد بنى على أساس اعتراف الكثيرين بنبوة

محمد انطلاقا من قول القديس أوغسطين « بالنبوة التوجيهية » ·· ولا غرو اذ وجه الى هؤلاء تهمة « الهرطقة الاسلامية » ·· !!

وتجلى هذا التعاطف فى الحوار المستنير الذى دار بين منظرين ماركسيين

وشراح يساريين من الشرق والغرب على السواء حول « نمط الانتاج الاسيوى » وكذا حول كتاب « دوب » عن التحول الرأسمالى ·· تنطلق آراء « يوجين فارغا » و « جودلبين » و « سويزى » – وهو أمريكى يسارى – وغيرهم بالتعاطف مع الاسلام والمسلمين وقد فندوا مقولات « هنرى بيرين » عن دور المسلمين فى تخريب حضارة البحر المتوسط ·· وبنفس المنظور جرت تقويمات « موريس لومبار » ·

ولا غرو اذ اثرى هؤلاء وغيرهم الدراسات الاسلامية بابحاثهم الجادة الموضوعية ·· وانوه على سبيل المثال بجهود « موتايلنسكى » و « لويسكى » فى الكشف عن تاريخ الخوارج ·· وجهود « بارتون » فى دراساته عن الاسلام فى آسيا الوسطى التى تعتبر لحد الساعة المرجع الاساسى للمنصفين من المستشرقين الغربيين !! · اما ما كتبه « كرنشكوفسلى » عن الجغرافيين العرب فحدث ولا حرج ·· وكتابات « بابلييف » عن التاريخ الثورى الاسلامى يبهر المحصفين من مؤرخى الاسلام انفسهم اما كتابات مكسيم رودنسون عن المشكلات الاقتصادية والاجتماعية فى التاريخ الاسلامى ، فحسبها انها تعتبر الريادة الاولى للخوض فى هذه الاشكاليات الوعرة ··

ولا يستطيع أحد أن يولى كتابات « ايف لاكوست » حق قدرها دون دراستها ··

وانوه قبل الختام بدور المستشرقين السوفيت والتشيك فى تفنيد دعاوى المستشرقين الغربيين فى المؤتمر الذى عقد ببغداد تخليدا لذكرى « نوينبى » فى الوقت الذى الجمت فيه السنة المؤرخين العرب المبهورين بالاستشراق الغربى ··

من هذا العرض المبتسر أوجه السؤال : الى متى تظل « مفارقة » تبجيل خصوه الاسلام والمسلمين والضرب صفحا عن تعاطف أصدقائهم وحلفائهم معرفة وسلوكا ؟ ·· بصيغة أخرى : ألم يحن الوقت لشفاء العقل العربى المعاصر من مرضه المزدوج ، السادية مع الاصدقاء والماسوشية مع الخصوم ؟

شعر

فتارين

ماجد يوسف

فتـــارين
فتـــارين
الكـون فتـــارين
والنـــاس قدامهـــا ..
.. عيـون زايغين ..
.. رايحين جايين ..
.. فى السوق تايهين
والدنيا مكان ملهوش عناوين
ولا عدش امان غير للمجانين
فتـــارين .. فتارين للشرا والبيــع
والسلعة حنين بيضيع وربيع
والناس ف الزحمة الضحمة قطيع
فتـــارين ليع فى شمال ويمين
فتـــارين
فتـــارين
والحب حزين بعيون باهتين
مرهون فى البنك بقـــاله سنين ..
.. ف ايدين سمســـار ..
.. يشبه للفـــار

والقلب احتار جوا الزنازين
فتـــارين
فتـــارين
فتارين للخوف •• والقرش ـ الموس ••
•• ناخر فى الروح ولا نخر السوس ••
•• وموطى للروس ••
•• مطرح ما بيمشى يدوس ويدوس ••
•• ولا يرحمشى ولا عمره يلين
فتـــارين
فتـــارين
فتارين السـوء
ماليين السوق
والعالم طـــوق
والغنــــا مخنـــوق
والكون بيسوق لسه جنانه
والنور مسروق الضوء مسكين
فتـــارين
فتـــارين
•• والناس مساعير ••
•• حسب التسعير
•• ولا عدش كبير غير اللحلوح ••
•• والريحة تفوح ••
•• من افقر عشه لا على سطوح
والسر ف بـــير
•• بيغطى عليه طبل وتزمير
وتصيح ما تصيح
وتئن انين
صوتك ح يـروح
وسط الفتبـارين
فتـــارين
فتـــارين

قصة قصيرة

عينا المقاول

احمد والى

جاء متأوهـا يرشف مخاط انفـه ويعرج على سيف القـدم اليمنى التى كانت غارقـة فى الدم اللزج الحـار ، كان يخب فى خطوه الأعرج ووجهه للأمام ناحيـة الأب قـد علته تكشيرة بكـاء ارتفـع لمـا لقتربت المسافة بينهمـا فنظـر لقـدمه وازداد ذعره للون الدم القـانى

« دم يا آبـه » ...؟

هم الرجل فانزلق من قـدمه الحذاء المتآكل آخره وأخذ وحيده فى حجـره وسأل ملهوفـا

– من أيه ؟

– يظهر بنورة ... وصرخ

– بسم الله عليك وحواليك ، بسيطة يا رجل ! وافتعل ابتسامة ثم مسح عن خـدى صغيره الدمع وتلفت حواليه ثم قال له «تعال .. تعال ..» وبمداراة الحـائط الوحيـد الباقى من البيت القـديم الذى يعملان فيـه بحمل الأنقاض بال على جرح الولد يطهـره ، ومن ذيل ثوبه الرث القديم نزع شريطـا ضـمد به الجرح .

صرخ المقـاول من آخر الخرابة « هل هذا شغل يرضى الله ؟؟ »

– تقيم الدنيـا وتقعدها لأننى كنت أربط جرح الولد ؟

– أنا قلت انـه لا يصلح لشىء .

لم يرد عليه لكنه غمغم بصوت غير مسموع « لا يرضيك انه والحمار بأجـر نفر واحـد ؟ هذا حرام والله ... اليوم . أجر الحمار وحـده يعادل أجر نفـر بالغ » لكن المقـاول زعق

ـ هذا لا يرضى الله ولا يرضى الكفار

اشاح له بيده وكان يتحدث بكلام ممضوغ كمن يحدث نفسه « أنت والله لا تعرف دين ولا رب والكافر أنت » وهدد بصوت هامس بأن ينسحب ثلاثتهم ويتركوا له العمل وعليه ان كان شاطرا أن يقلب الدنيا حتى يحصل على آخرين لاكمال العمل فى أيام عيد كهذه .

وسحب الولد حتى أقامه منتصبا « على مهلك ... تحمل .. الشمس مالت نحو الجانب الآخر واليوم يوشك فاحفظ حقنا ، هذا شىء بسيط ولا يليق بك وانت رجل أن ترقد من وخزة كالنساء . »

كان الأطفال يهزرون فى الشارع بالدراجات التى لونوا اطاراتها باشرطة زرقاء وحمراء وصفراء .

ـ اريد أن أؤجر دراجة .

ـ باكر سوف تؤجرها من عرق جبينك ، وبعرق جبينى سأشترى لك الجلباب الجديد ، والحمار أيضا من عرقه سيأكل الفول بدلا من التبن اليابس ، انشط ، المقاول ينظر تجاهنا ، كأن عينه لا ترى من كل العاملين الا ثلاثتنا ، تجلد ، فاليوم أجرى بأجرين وأجرك بأجر البالغ ، هذه فرصتك لتستريح باقى الأسبوع فيطيب جرحك .

ـ هل ستؤجر لى دراجة حقا ؟ أم ستقول مثل كل مرة أدخر لأشترى لك خروفا يكبر فتبيعه لتشترى جاموسة تحلب فـ ...

ـ لا والله ... أبدا سوف تؤجر دراجة وسوف تلبس الثوب الجديد وسوف تدخر لتشترى خروفا ... و ..

ـ كل هذا من أجر اليوم ؟؟

ـ نعم ... كل هذا من أجر اليوم ... انشط ... المقاول عينه الآن علينا ..

في العـدد القادم

ملف عن الكاتب الراحـل

يحيى الطاهر عبد الله

شعر

أنا واحد .. وأنا أمة ..

محمد سليمان

غيمة فوق نخلة سيناء مالت على هدهد
فتقلب ..
قال ملوك على باب مصر
ملوك ورائى
ويأتى سليمان من قرية
من نشيج حميم
ويأتى من القلب ،
يطلع يوما من الماء
لؤلؤة بين عينيه ،
ريح على ثوبه
وطيور
سيحمل جرح المدينة ،
يقعد فى الحد
يرصد من صحوة قبعات الغريبين ،
يعلن أن البلاد دم ،
سلة للأطلة ،
ليست سريرا
ولا راتبا .
ربما رجه الليل
أو شققته المواويل
فالتف يوما بعزلته ،
ربما حاصرته التوابيت مالت عليه الشوارع ،
لكنه سوف يخرج من عبه الماء
لن يكتب الشعر ،

يمضغ تبغ السياسة ،
لن يتحثر فى آخر الليل بالميثين ،
سيكتشف العرى ·· يهتف
أو يطلق النــار
ينسج ثوبا يدارى به عورة الأرض ،
هل صار بوحـا ·· ؟
وهل صار بوابة للصهيل ،
أم السنط تحت ملابسه العسكرية ،
عبـأه بالعصــافير والكتب المدرسية ،
شــد شريطـا
لدبابة تتنفس بين الحقـول ،
وطيــارة لا تزال ترف ··
تفتش عن طفلة تتهجى تثبت حرفين ،
قبل يضيع الطبــاشير فى دمهـا ·
لم يكن قمرا
مثــل سيدة البــار
صقرا كهذا السياسى
قالت فتــاة
وقال المعلم فى جبتى كنت أحمله
وانتظرت
وقفت على ضفة العمر أرسمه للبنــات ،
ولكنــه كان بين العدو وبين العدو ،
ترى ·· هل رآه المحقق
يحمل فى صدره القمح والبط والدور ،
يرفع طفلا الى نجمــة ·· ؟
أم تشاغل عنه
وراح يحــدق فى نجمــة من زجاج
يرتب شاربه
ويضم الشعيرات يفتــل حبـلا ،
ليرسله والسجين الى غرفة فى المدينة ،
كم كان يخشى المدينة ،
حذره الحقل منهـا
ونبهه المســاء
لكنــه مال ذات صبــاح على امه ··
فبكت وهى تفتح بابا ·
لم يكن بطـــلا

فارسا
أو حكيما
ولكنه كان يمسك لؤلؤة فى يديه ،
يوســـع بســـتانه
هل تكلم ٠٠٠٠
ألقى ســـلاما على الدور ،
أم راح يخلط لقمته بتراب الأزقة ،
يقرأ كراسة لونتها الدماء
ويعبر سيناء محتملا وجـع الأولين
أباريقهم
وصفير الجـــروح ،
ترى ٠٠ هل رآه المحقق
أم كان منشـــغلا بالنياشين ،
من أنت قال المحقق
نحن ســـليمان
أنت ٠٠ ؟
أنا واحـد وأنا أمة
ما تقـول ٠٠ ؟
أقـول انتهينـا الى آخر الصف
خلف اللصوص
وخلف ضباب المخـدر ،
بعت الى حدا الرمل ورد الشباب ،
وبعت العبـاءة
لكن لى وطنا
هل قتلت ؟
قتلت مرارا
دمى فى القواديس يلمســه من يجيـد القراءة ،
يبكى المحقق وهو يشـد ابتسامة ود
ويضحك بين الدموع
وسيارة تحمـل القروى الى أذرع النيل ،
من للجـم الغاضـفة ؟
قالت الدور لى
فابتسمت ٠٠٠ طويت لســانى
وقلت الزنـازين تحت الجلود ،
انطوت صفحة الرمل ٠٠ لست وحيدا
سليمان تحت قميصى ٠

المطلق فى فكر ت. س. إليوت

الجـــزء الأول

د. منى ابو سـنة

هذا البحث قراءة جديدة لاليوت ، يقوم على المسلمة القائلة بان فكر ت.س.اليوت يتمركز فى فكرة محوريـة اسـميها « تجسد المطلق » . وهى فكرة تتشكل ابحـاث اليوت النقـدية وتوجهها فى مجـالات الثقـافة والنقـد الأدبى ، بل تهيمن على انتـاجه الأدبى .

وهاهنـا ثمة اسئلة ثلاثة :

ماذا يعنى المطلق ؟

ما هو مطلق اليوت ؟

ما معنى « تجسد المطلق » ؟

المطلق يعنى أن ليس ثمة شىء مجاوز له ، وانه بلا زمان ، نهـائى ولا مشروط . أما مطلق اليوت فهو طريق الحيـاة الذى يطوق الفرد والمجتمع، ويمتد الى الكون كله . وتحقيق هذا المطلق فى حياتنا ممكن بفضل التجسد ، ونموذجه الثقـافة المسيحية التى منها ينبع المجتمـع المسـيحى ، حيث يتجسد المطلق المسيحى فى انحـاء الوجـود الاجتمـاعى وفى كل مجـالات المعرفـة .

هذه الفكرة المحورية مطروحة فى هذا البحث على مستويات فكر اليوت الثلاثة : كتاباته فى الثقـافة ، وفى النقـد الأدبى ، وفى الدراما والشعر .

في كتاب « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » يوحد اليوت بين الثقافة والدين ، « فليس ثمة بزوغ للثقافة ونمو لها الا مع الدين » ، ولهذا فان الثقافة من « نتاج الدين ، كما أن الدين من نتاج الثقافة » (ص وهذا يعنى تمطلق الثقافة ·

ولكن أى ثقافة تمطلق ؟

والذى يدفعنى الى اثارة هذا السؤال هو تفرقة اليوت بين المستويات المتباينة للثقافة ، أعنى الفرد ، والجماعة ، والطبقة ، والمجتمع ككل · يقول اليوت : « **جزء من نظريتى يدور على أن الفرد يستند الى ثقافة الجماعة أو الطبقة ، وأن ثقافة الجماعة أو الطبقة تستند الى ثقافة المجتمع التى تنتمى اليها ثقافة الجماعة أو الطبقة ، ومن ثم فان الأساس هو ثقافة المجتمع ، وأن ما ينبغى فحصه فى البداية هو علاقة الثقافة بالمجتمع ككل » (ص ٢٢)** ·

وفى كتاب « **مفهوم المجتمع المسيحى** » يحدد اليوت عناصر المجتمع المسيحى كأساس للثقافة المسيحية ، أو لـ « تجسد المطلق » على حد تعبيره ، بثلاثة : **الدولة المسيحية ، والجماعة المسيحية ، وجماعة المسيحيين** · ان الدولة المسيحية تعنى ، فى رأى اليوت ، المجتمع المسيحى من زاوية التشريع والادارة العامة والتراث المشروع « (ص ٢٦) ، والتربية المسيحية فى الدولة المسيحية ، تدرب البشر على قدرة التفكير فى اطار المقولات المسيحية (ص ٢٦) ويوحد اليوت بعد ذلك بين الجماعة المسيحية والأبرشية التى فى مقدورها تحقيق الوحدة الدينية الاجتماعية للجماعة ، وهى قاسم مشترك لكل الطبقات · والجماعة المسيحية ، فى رأى اليوت ، هى التنظيم المسيحى للمجتمع ، أو هى المجتمع حيث الاعتراف بأن الغاية الطبيعية للانسان هى الفضيلة والسعادة فى الجماعة ، وأن الغبطة هى النهاية الفائقة للطبيعة لأولئك الذين يبصرونها ، وأن الحياة الدينية هى سلوك ومسايرة ، وأن التقاليد الاجتماعية ذات شرعية دينية ، وأن تبنى الحكام للمسيحية ليس مجرد ايمان مرجه لافعالهم ، وانما نظام للحكم ، وقبول الشعب للمسيحية على أنها سلوك وعادة (ص ٣٤) ·

ويحرص اليوت على التنويه بأن المجتمع المسيحى ليس مجتمعا مدنيا ، أى ليس مجتمعا محصورا فى كيانات مدنية ، وانما هو « مجتمع مسيحى فائق للطبيعة » لا يتحقق الا بفضل « الكنيسة الجامعة » ·

ومن هذه الزاوية فان اليوت متأثر بالحركة المسكونية التى نشأت عام ١٩١٠ فى المؤتمر التبشيرى العالمى المنعقد فى ادنبره باشراف اثنين من علماء اللاهوت هما جون موت وأولد هام • بل ان اليوت متأثر بأولدهام على التخصيص • وفى تعليقاته على كتابه « **مفهوم المجتمع المسيحى** » يقرر اليوت انه قد استلهم المفهوم من خطاب مرسل من اولدهام ومنشــــور فى « التيمز » ، ٥ اكتوبر ١٩٣٨ (عام قبل نشر كتاب اليوت) ، وأن هـذا الخطاب يصلح أنيكون « اما مقدمة أو خاتمة لكل ما يقول ، بل انه المثير المباشر للمحاضرات التى تكون هذا الكتاب » • (ص ٨٥) فى هذا الخطاب يقول اولدهام : « **ان الحقيقة الاســاسية تدور على أن الاسس الروحيــة للحضارة الغربية قد أهملت ، وأن خلاصنا مرهون بمحاولة استعادة تراثنا المسيحى ، وذلك بالكشف ، فى خضم خصوبة الايمان المسيحى ، عن طاقات روحية جديدة تنبث الحياة فى مجتمعنا المريض » (ص ٨٥)** •

وهكذا يشخص اولدهام الداء فيصف الدواء وأسمه « **طريق الحكمة** » أو « محاولة تأسيس نظرية مسيحية للمجتمع الحديث ، وتنظيم المدنيــة (البريطانية) بما يتفق وهذه النظرية » (ص ٨٦) • وقد أوجز اولدهام هذه النظرية المسيحية فى مقدمة كتابه « العالم والبشارة » ١٩١٦ (اثنى عشر سنة قبل نشر الخطاب سالف الذكر) • يقول « اذا أريد للحركة التبشيرية ان تستكمل مهمتها فى هذا العالم الجديد الذى نشأنا فيه ، فعلينا ان نعود الى المبادىء الاولى وان نستنشق الحقائق الاساسية التى هى اســاس لكل بنية » •

هذه « المبادىء الاولى » هى جذور الحقيقة التى يحصرها اولدهام فيما يسميه « الايمان بالبشارة » ، وفى ان الطريق الوحيد المضمون الذى يعطينا فهمــا جديدا لمعنى البشــارة هو المقرار الجســور فى أحقية هــذه البشارة فى حكم العالم ••• ان الكنيسة المسيحية تحمل دائما فى طياتها الحق الذى يبثــه الحيــاة والصحــة والنظــام الاجتمــاعى • ان النموذج المسيحى الاجتماعى هو نقيض لكل ما ينافسه وما يهدف لتحقيق غايات ذاتية هى الآن تحمل بذور موتها •

والمنافس ، فى رأى اولدهام ، هو المجتمع غير المسيحى •

وما يميز المجتمع المسيحى الذى أساسه يسوع المسيح هو أن البشر لا يعتمدون على أية سلطة أرضية ، بل يعثرون على عظمتهم فى أن يكونوا خداما للآخرين » (ص ٥) • فى هذا المجتمع « يكمن سر الصحة والسعادة الاجتماعية ، ويكمن حل جميع مشكلات الصناعة والسياسة » (ص ٨) ثم يختم كتابه بقوله « اننا لن نتجذر فى حب المسيح ونمتلىء ببهاء الله

الا اذا طبقنا شريعة المسيح ، الحياة الاجتماعية والمدنية (البريطانية) واذا بشرنا العالم كله » (ص ٨) • من هذه الزاوية يعلن اولدهام أن المجتمع المسيحى أو المطلق من حيث هو متجسد فى الارض هو العلاج الوحيد لامراض العالم الحديث واعنى به الانحلال وهو من القضايا الاساسية التى يعالجها ادب اليوت على انها لوازم الفكرة المحورية « تجسد المطلق » •

نتبين فيما سبق التأثير الواضح لاولدهام على افكار اليوت • ومن هذه الزاوية يمكن اعتبار اليوت ممثل الحركة المسكونية فى مجال الادب • وتأسيسا على هذا الاعتبار يمكن فهم مسرحياته واشعاره ، أى على انها محاولات لتجسيد اللزوميات المسيحية فى مقولات أدبية ، وأن هذه اللزوميات هى التعبير المباشر عن المطلق وذلك بتحويل الادوات الادبيـة الى أدوات تبشيرية ، أى الى طقوس ، ورموز مسيحية •

واذا كانت فكرة اليوت عن « المطلق » قد تبلورت بتأثير اللاهوتى اولدهام فان جذورها مستمدة من الفيلسوف البريطانى برادلى • ومن ثم فان مطلق اليوت يستند الى مفهوم فلسفى قد تبلور لاهوتيا فى اتجاه الحركة التبشيرية العالمية •• وقد اثنى اليوت على فيلسوفه المفضل فى مقال له عنه وذلك لانه قد تبنى فلسفة كاثوليكية جامعة ومتحضرة بدلا من الفلسفة النفعية الساذجة (ص ٤٤٩) ، ثم اقتبس اليوت فقرة من كتاب برادلى « دراسات اخلاقية » تكشف عن الصلة الوثيقة بين الاخلاق والدين حيث يقول : « ان التفكير فى الاخلاق يفضى الى ما وراء الاخلاق • انه يفضى الى لزوم الرؤية الدينية » • ويخلص اليوت من هذه العبارة الى أن أى مذهب أخلاقى هو مذهب لاهوتى تلميحا أو تصريحا (ص ٤٥٤) • واتجاه اليوت الى رد الاخلاق الى اللاهوت مردود الى تمثله فلسفة برادلى الى الحد الذى ينتهى به الى استنباط نتائجها اللاهوتية • وبفضل هذا التمثل تجاوز اليوت برادلى • واغلب الظن أن هذا هو السبب الذى من أجله لم يكن اليوت حريصا على اتمام رسالة الدكتوراه عن فلسفة برادلى التى بدأ كتابتهـا وهو فى جامعة هارفارد • ومثال آخر على ميل اليوت الى رد الاخلاق ، ولكن فى هذه المرة من حيث علاقتها بالسياسة وذلك فى كتابه « مفهـوم المجتمع المسيحى » ، يقـول : « اذا كانت الفلسفـة السـياسية تستمـد مشروعيتها من الاخلاق والاخلاق من الدين فان ذلك ليس ممكنا الا بالعودة الى المنبع الخالد للحق حيث يتوفر الامل فى الا يتجاهل أى نظام اجتماعى جانبا جوهريا من جوانب الواقع » • (ص ٦٣) •

وهذا الرد الى الدين معادل لمـا أسميه « تجسد المطلق » ، وهو بمثابة الفكرة المحورية فى كتابات اليوت ابتداء من افكار برادلى المطروحة فى كتابه

« الظاهر والواقع » (١٨٩٣) حيث ينعت المطلق بانه لازمانى ولكنــه فى نفس الوقت « يستحوذ على الزمان كمقولة مستقلة ، وأن هذا الزمان يفقــد خاصيته الاساسية اذا ما توقف عن تكونه مستقلا • ومع ذلك فهذا الزمان متناغم مع الكل الذى لا يمكن اقتناصه » • ثم يستطرد قائلا : « ان المطلق هو ظاهر ذاته ، وهو الكل ، بل هو جزء من هذا الكل » ، وأن ثمة حقيقــة فى كل فكرة مهما تكن زائفة ، وأن ثمة واقعا لكل موجود مهما تكن رفاهة هذا الوجود ، وحيث يمكن الاشارة الى واقع أو الى حقيقة فثمة حياة من حيوات المطلق » • وهذا هو السبب الذى من أجله يقارن اليوت بين برادلى وارسـطو بدعـــوى أن برادلى يؤلف بـين الصـــورة والمـادة ، أو بـين الروح والمـادة • وهو هذا التأليف الذى انجذب اليه لاهوتيو العصر الوسيط ، وهو الذى انجذب اليه اليوت • وقد كان يهدف اليوت من وراء ذلك الى « تقريب الفلسفة البريطانية من التراث اليونانى » (مقالات مختارة ، ص ٤٥٥) • وفى عبارة أخرى يمكن القول بأن اليوت يمتدح برادلى فى محاولته مطلقة تراث الفكر الانسانى • ويرى اليوت ان القيمة الحقيقية لنظرية برادلى تكمن فى انه ليس ثمة واقعة من وقائع التجربة واقعيــة فى استقلالها أو ذات دلالة على شئ » ، ولهذا السبب فان اليوت يقتبس فقرة من كتاب برادلى « الظاهر والواقع » فى تعليقاته على « الارض الخراب » ليوضح معنى السطور التالية بعنوان « ما قاله الرعد » :

سمعت صرير المفتاح
وهو يدور فى الباب مرة ، ولا يدور الا مرة
ونحن نفكر فى المفتاح ، كل منا فى سجنه
يفكر فى المفتاح ، وكل منا يتأكد من سجنه (*)

ويمكن قراءة هذه السطور قراءة برادلية على النحو التالى :

« ان احساساتى الخارجية ليست أقل التصاقا بذاتى من افكارى أو مشاعرى ، فكل من هاتين الخبرتين يدور فى دائرتى ، وهى دائرة منغلقة عن الخارج ، وكل جزء منها لا يرى الوجود الذى يظهر على هيئة روح • فالعالم بالنسبة الى كل روح هو عالم خاص » • (ص ٣٠٦) و « الروح الخاص » أو الكيان البشرى ، فى رأى برادلى ، ليس الا مرحلة عابرة من مراحل الواقع النهائى ، أو المطلق • ومن هذه الزاوية فان اليوت يفسر مفهوم برادلى عن « الأرض الخراب » فى أن الوعى من حيث هو قائم فى وحـدات منغلقة وكاملة فى ذاتها الا انه موحد فى المطلق •

وقد كان للازمانية المطلق تأثير على صياغة اليوت لمفهوم التاريخ أو ما يسميه « الحس التاريخى » فى مقالته الشهيرة « التراث والموهبــة الفردية » ، وهو حس خاص باللازمانى والزمانى ، وباللازمانى والزمانى

(*) الترجمة للدكتور لويس عوض .

معـا » ، وهو الذى يدفع الكـاتب الى أن يكون تقليديا • ويفتتح اليوت قصيدته نورتن المحترق بمفهوم الزمان :

الحاضر والمـاضى
كل منهما حاضر فى المستقبل
والمستقبل حاضر فى المـاضى

وبتعبير نقدى يمكن القول بان الزمان «ينطوى على ادراك ، ليس فقط لمـاضوية المـاضى ، ولكن لحاضريته (ص ١٤) • وبهذا المعنى يصبح التراث مطلقا يؤلف بين عناصر الزمان فى وحدة واعنى بها المـاضى أو الجذور التى منها تنشأ المبادىء الاولية للمسيحية » ، وهذه المبادىء الاسـاسية من شأنها انقاذ الانحطاط الراهن كما هو مطروح فى قصـيدة « نورتون المحترق » :

اذا كان الزمان ابدى الحضور
فهذا اذن ليس قابلا للاسترداد
وما هو قابل لذلك فهو مجرد
يظل امكانا دائما
فى عالم التأمل ليس الا
فما كان ممكنا وما كان قائما
يشير الى نهاية واحدة ،
انه الحاضر دائما ابدا

ان تحويل اليوت مقولات برادلى الى مقولات مسيحية أو واضح كذلك فى مفهوم عن اللا تشخصى وهو عبارة عن « تجسـد المطلق » ، فى مجـال النقـد الأدبى ، وذلك بعـد تحويل هذا المفهوم الى المقولة المسيحية الخاصة بانكـار الذات • ويرى اليوت انه « كلما كان الفنان كاملا كان الانفصـال بين الانسان الذى يتألم والعقل الذى يبدع • وكان العقل مكتملا فى تمثـل الانفعـالات وتغييرها » (ص ١٨) ، وسبب ذلك أن « الشعر مقيد للانفعال وليس واقعـا تحت تأثيره ، وهو هارب من الشخصية وليس معبرا عنها » (ص ٢١) •

واذا كانت هذه الصياغة تعنى اقرار اليوت بأن الفن قريب الصلة بشرط العلم فـلا ينبغى أن توهمنـا هذه الصياغة بأن اليوت يدعـو الى صبغ الفن بالصبغة العلمية ، ذلك أنه يصرح علانية أن « الفلسفة العلمية الخالصة تنتهى الى أنكار ما نعرف أنه حق » (ص ٤٥٤) فالعلم عند اليوت ليس الا مجرد صياغة علمية أو عملية كيميائية ، اليوت اذن يرفض العلم الخالص ويقصر وظيفته على تنظيم الانفعالات استنادا الى الوحـدة بين عقل الشاعر والعقل الكلى ، أى اللوغوس أو المطلق •

(*) البقية فى العـــدد القـادم .

قصة قصيرة

فصل فى التحريم

طلعت سنوسى رضوان

نادم ٠٠ غير نادم ٠٠

مدان ٠٠ غير مدان ٠٠

جانى ٠٠ بريىء ٠٠

قال المحقق انت معترف بقتل عمك ٠

فى بعض الانظمة القانونية يسألون المتهم مذنب أم غير مذنب ٠

قالت زوجة عمى قتل من احسن اليه والى اخوته ٠

من قال ان كل القتل مدان ٠

قال ابناء وبنات عمى انه مجنون ٠

اكدت زاوية فم المحقق المبتسمة اتهامى بالجنون ٠

السجن احب الى من معاشرة المجانين ٠

قالت زوجة عمى من صغره وهو شاذ وغريب ٠

قال اولاد وبنات عمى لا يصادق احدا ولا يزور ولا يزار ، ويقضى حياته منكفئا على الكتب كما الدراويش ٠

احتضنى جدى وقال فى وجوههم هو حكيم العائلة الصغير ٠

قال احد ابناء عمى لقد احتلت كتبه غرفتهم الوحيدة ، وقالت احدى بنات عمى تحت السرير وتحت الكنبة وفوق الدولاب ، وقال احد ابنـــاء عمى حتى جدى لم يمنعه ، بل كان يشجعه ويقرأ معه ٠

انفعل جدى وقال يا حضرة المحقق ارجوك ان تسـجل حقـدهم على الكتب ٠

ابتسم المحقق ولم يقل شيئا ٠ قال جدى قبل ان اعمل فى شركة الترام كنت احب القراءة ، ولكن ظروف المعيشة شغلتنى عنها ، واولادى لم يفلحوا فى المدارس وعملوا فى المخابز ، وحفيدى المتهم يحب القراءة ، فأيقظ حبى القديم لها ، وانا على المعاش من سنوات ، فأين اذهب ، وكيف امنعه من القراءة ، ولـــماذا امنعه ؟

قالت احدى بنات عمى لقد زحف بكتبه حتى المطبخ فغزاه واحتـل ركنا كبيرا من مساحته الصغيرة ٠

اندهش المحقق وقال كتب فى المطبخ ؟

قالت احدى بنات عمى كان يضايقهم بكتبه والمكان ضيق ٠

قالت زوجة ابى كان يرتب كتبه فى صناديق ولم يكن يضايقنا ٠

قالت زوجة عمى كنا فاكرينك طيب طلعت ملعون ٠٠ تنام مع زوجة ابيك وتقتل عمك ٠

قالت زوجة ابى لسانك عايز القطع يا مجنونة ٠٠ يا حضرة المحقق كيف ينام الابن مع امه ٠٠ لقد كان احب الى واحن على من اولادى ٠

وصرخ جدى لأبى اخرسى يا امرأة ٠٠ هذا افتراء ٠٠ القتيل ابنى ٠٠ لكن ابن ابنى مظلوم ٠

قالت زوجة عمى طول عمرك تكره ابنك الحاج بركات ٠٠ وتكرهنى انا زوجته التى تحضر لك الطعام فى غرفتك فوق السطوح ٠٠ وانا التى طلبت من المرحوم ان يعطيك الغرفة فى عمارتنا الجديدة ٠

قال اولاد وبنات عمى طول عمرك تكرهنا وتحب اولاد ابنك يوسف ٠

قالت زوجة عمى الاعدام لمن حرمنى من زوجى ٠

قال اولاد وبنات عمى الاعدام لمن حرمنا من ابينا ٠

صرخت زوجة ابى لا ٠٠ ابنى مظلوم ٠٠ كان يدافع عنى وعن شرف ابيه ٠

قال جدى انا اعرف حفيدى اكثر منكم ·· من يضحى من اجل اخوته للصغار لا يعرف القتل ·

قالت زوجة عمى كان عمهم المرحوم يساعدهم ·
قالت زوجة ابى وكان يضايقنا ·
قال جدى حفيدق الرقيق الحالم لا يعرف القتل ·
قالت زوجة عمى هو معترف بجريمته ·
قال جدى من قال ان العصافير تحب القتل ·
ضحكوا رغم حزنهم وقالوا انت مجنون مثل حفيدك ·

قال جدى من بين دموعه ومن قال ان تظل العصافير بلا مخالب لتدافع عن نفسها ·

قالت زوجة عمى زوجى المرحوم كان كريما مع اولاد اخيه اليتامى · ما رآه افقده صوابه ·· ابن اخيه فى احضان زوجة ابيه · عنفه ، ضربه بالقلم ، فيرد بقتله ·
صاحت زوجة ابى اخرسى يا مجنونة ·· انت لا تعرفين شيئا عن ابنى المهذب الخجول ·· ولا تعرفين شيئا عن زوجك ·· اخرسى والا قلت كل شىء ·

لا يا امى الحبيبة ·· لا تفضحى ·
انفعل جدى · انهمرت دموعه · صاح كذب ·· كذب · قام المحقق وطيب خاطره · تماسك جدى وقال مجبر انا على قول ما يبغض قلبى · حفيدى كان يدافع عن نفسه وعن شرف ابيه ·

صاحت زوجة عمى كذب ·· كذب ·· انت كذاب ومجنون مثـل حفيدك ·
قال جدى ودموعه لا تتوقف مجبر انا على قول ما يبغض قلبى اكثر · زوجك الحاج بركات ·· المرحوم ابنى ·· كان يشتهى زوجة اخيه ·
صرخت زوجة ابى اسكت ·· اسكت يا ابى ·· لا تتكلم ·
لا يا جدى ·· لا تستطرد ·· اخشى على عقلك وقلبك من مواجهة الحقيقة وقد تعديت الثمانين ·
ظل يحكى وظل قلبى يخفق ···

المرحوم الحاج بركات ابنى ·· والمرحوم يوسف ابو حفيدى ابنى · عمل يوسف وكيلا فى فرن اخيه · جعله بركات مسئولا عن قضايا التموين · سجن يوسف اكثر من مرة ·

صاحت زوجة عمى كان يدفع للمحامى وينفق على اولاده ·

قالت زوجة ابى من بين دموعها كان زوجى يسجن بدلا من زوجك •

نعم يا حضرة المحقق •• لبنى يوسف يحرم من اولاده •• وابنى الحاج بركات ينعم بالحياة •• وكان بخيلا فى الانفـاق على أولاد اخيه •

قالت زوجة عمى كانوا خمسة غير امهم •• والمحروس ابنه الكبير عايز يتعلم ورافض يشتغل •

قالت زوجة ابى لقد اخرجه عمه من المدرسة •

حفيدى ترك المدرسة يا امراة وعمل فى فرن زوجك •• وحصل على الاعدادية والثانوية من منازلهم يا حضرة المحقق •

يا حضرة المحقق هل انت معى • ظل لبنى يوسف يخرج من السجن ليعود اليه ثانية •

قال يوسف لأخيه بركات : يا اخى ارفع عنى مسئولية التموين •

قال بركات لأخيـه يوسف : يا أخى مسئولية التمـوين مسئولية الوكيل ، ان كنت تخشاها عد لمهنتك الاصلية واشتغل خبازا كما كنت •

ووقف ابنى يوسف امام نار الفرن • كان السجن قد هد عافيته • وإى لفحة هـواء وانت تقف امام نار الفـرن تصيبك بالمرض الخبيث فى صدرك • ارجوك يا حضرة المحقق ان تنتبه معى • كل الفرانين يصابون بالمرض الخبيث • رقد ابنى يوسف ثلاثة شهور مريضـا ثم مات • حزن ابنى الحاج بركلت اياما ثم نسى ولم يهتم •

صاحت زوجة عمى كان يعطيهم مبلغا كل شهر مع راتب العيش •

صرخت زوجة ابى كان يذلنا وهو يدفع وكل سنة المبلغ يقل والاولاد يكبرون •

نعم يا حضرة المحقق •• كان ابنى الحاج يعطيهم احسانا لا معاشا ولا مكـافأة خدمة •

قال اولاد وبنات عمى كنت تريد ان يعطيهم بلا حساب • ينتقلون من الغرفة الى شقة ويلبسون مثلنا ويتعلمون • يعيشون هم ونفتقر نحن •

اصحاب المخابز لا يفتقرون • دخل السرقات اضعاف الحلال • لم اطلب لأحفادي من يوسف أن يعيشوا كما تعيشون • كنت اطلب حقهم فى المعاش ومكافأة الخدمة • وكان حفيدى المتهم يحدثنى فى ذلك • كان يتألم ويسكت •

قال المحقق وماذا عن علاقته غير المشروعة بزوجة ابيه •

افتراء يا حضرة المحقق • حفيدى ماتت امه وهو رضيع • رفض ابنى يوسف الزواج • قلت له حفيدى لن يكون يتيم الأم فحسب بل مشردا بين الجارات والاقارب ، ولن ينظفه احد ويحتمله طول العمر • اخترت له زوجته بنفسى •• كانت ابنة خالته ، احضرتها من الريف وقلت لها شرط

رواجك من ابنى ان تعتبرى حفيدى هو ابنك من الآن ، وانا الذى سأحاسبك على أى خطأ صغير فى حقه • وكانت اكرم من كل تصوراتى • فى أول يوم له فى المدرسة ، قالت لى وهى تدخل المريلة فى راسه ، لقد نسيت تماما انه أبن زوجى ، وقبلته وقالت كم أحبه •

دمعت عينا زوجة أبى من جديد • مسحت على كفى وقالت لا تخش شيئا •• لازم تطلع براءه •

كبر حفيدى وهو يعاملها على انها امه • ولم يسمع ابنى يوسف شكوى واحدة ضد زوجته • وكنت اعيش الصورة عن قرب • اتدخل وأوجه وابدى الملاحظات الصغيرة • وكانت رقيقة وهى تستمع لنصائحى • صدقنى يا حضرة المحقق ••لم تكن زوجة اب •• أو قل انها زوجة الاب النادرة •

لم أنس من طفولتى وهى تحشو رغيف العيش السخن بالزبدة وتشجعنى على أكله • ولم أنس دخولها معى الحمام تدعك ظهرى •

كبر حفيدى وكبرت همومه وهو صغير • ولكن كان الحب والاحترام بينهما ينموان •

انتم تتهمون حفيدى فى عقله ، وانه زحف بكتبه واحتل الحجرة الصغيرة • ولكن يا حضرة المحقق •• اسأل الجيران عن حفيدى • عندما تكرر سجن ابنى يوسف ، عمل حفيدى فى اكثر من حرفة • وعندما مرض ابوه ، وقبل ان يموت ، استقر فى فرن عمه يبيع العيش فى بوابة الفرن • اسألوا الجيران ، كان يعطى زوجة ابيه معظم اجره للانفاق على اخوته الصغار من ابيه ، واصر على تعليمهم •

قالت زوجة أبى : قلت له يعملون فى الفرن مثلك ويساعدننا على المعيشة ، رفض وقال هم صغار على العمل ، ولابد ان يتعلموا •

وكان حفيدى يحكى لى عن سيره الساعات على سور الأزبكية وسور السيدة زينب ليختار الكتب وبقروش قليلة • هذه الكتب جمعها فى سنوات • لماذا تحقدون على الكتب يا ابناء ابنى الحاج بركات •

قال المحقق هذا لا يفيد حفيدك المتهم يا والدى •

اصبر يا حضرة المحقق وأنت ترى الخيوط تتجمع • حفيدى مرهف الحس من طفولته ، جاءت الكتب وزادته رهافة وعذوبة وشفافية ، فكيف يتهمونه فى عرض ابيه •

ما معنى انى شفاف يا جدى • اعذرنى •• فلم افصح لك عن كل شىء •• نعم اتهامهم لى فى عرض ابى افتراء • يقتلنى اتهامهم الزائف ، وتقتلنى هواجسى التى كانت •

- ثم يا حضرة المحقق لماذا تهتم بكلامهم وهو متهم بقتل عمه •
- يا حضرة المحقق القتيل ابنى ولكن استمع لما حدث •

بعد خمس سنوات من موت ابني يوسف قررت ان ازوج زوجته ٠ تقدم للكثير لها ، وكانت دائما ترفض ٠ وابني الحاج بركات يرفض ٠ العريس الاخير كان صديقي وميسور الحال وعمره مناسب وبلا زوجة ولا أولاد ٠ والأهم انني أثق فيه ، وأنه لن يضايق الصغار ٠ رحب حفيدي المتهم بالفكرة ، وقال هي شابة وحرام ان تحرم من متع الحياة ٠ وافقت زوجة ابني على حياء ٠ رفض ابني الحاج ٠ تكلم عن الحرام والعيب وتقاليد العائلة وان الارملة لا يحق لها ان تتزوج ٠ جادلته كثيرا ، واصر على الرفض ٠ كان دائما يخالفني ويتحداني ، لم يحترم ابوتي له ابدا ، ولم يراع كهولتي ٠ تحديته واصررت على زواجها ، وكنت اردد قول حفيدي ، كيف للورود ان تذبل وتموت في الربيع ٠

ليلتها نمنا ولم نتناول طعام العشاء ٠ بعد ان انصرف عمي خيم الحزن في الغرفة واختلط بهوائها الحانق ٠ كان اغسطس هذا العام لزجا ومقبضا ٠ حاولت زوجة ابي ان تقنعني بتناول الطعام ولم استطع ٠ كان مكان نومي على الكنبة واحوتي على السرير وزوجة أبي على الأرض ٠ تقلبت في فراشي كثيرا ٠ قلت هي المرة الاولى التي ترغب في الزواج ، فلماذا يمنعها عمي ويحرمه عليها ٠ وقعت نظراتي على جسدها وقد انزاح عنه الغطاء ، احتقرت نفسي وانا اكبح نظراتي واخلصها من جسدها ٠ اسلمت وجهي للجدار ونفذ الجير الى انفي ٠ فكرت في كلمات عمي عن الحرام والعيب وتقاليد العائلة الموروثة وتحريم زواج الارملة ٠ كانت كلماته تطن وتزن كما الذبابة اللزجة حول طبلتي أذني ٠ في جدار الحائط تجسد فخذها العاري لعيني ٠ اغمضت عيني ٠٠ فتحتهما ٠٠ أبعدت الصورة عن رأسي ٠ رفت في وجداني كلمات عن التحريم ، مغايرة لكلمات عمي ٠

في اليوم التالي جاء ابني بركات ٠٠ كرر كلماته عن التحريم ٠ وقف حفيدي بجانبي وقال لها في وجود عمه ان كنت ترغبين في الزواج فلا تهتمي بآراء احد ٠ ضربه عمه ، ولم يحترم وجودي ٠

قالت زوجة ابي من بين دموعها : صرخت فيهم لا اريد الزواج ٠٠ يكفيني رعاية الاولاد ٠٠ فضوا الموضوع ٠٠ لا اريد نزاعا بسببي ٠

أجهدت عقلي لرسم الخط الفاصل بين الرغبة والكلام ٠

ظل ابني بركات يختلق المشاحنات ويضرب حفيدي كل يوم ٠

كفاك يا جدي ٠٠ ارحم دموعك ولا تهيج الذكريات ٠

ترك حفيدي المخبز ومنع عمه من دخول البيت ٠ اعتبرها ابني اهانة واستمر يدخل البيت رغما عنهم ، وتمكن الحزن من حفيدي ٠ قال لي بعد الحاح مني أن نظرات عمي لزوجة غير بريئة ٠

توقف يا جدي ٠٠ ان احتملت انا فلن تحتمل انت ٠ لقد تعاهدنا على حفظ السر ٠

بدأت الاحظ نظرات ابنى الحاج • رأيته يأكل جسدها بعينيه •
قالت زوجة ابى كنت أتجاهل نظراته وأصده برفق •
صاحت زوجة عمى •• كذابه •• كذابه ••
كبست عليه مرة فى المطبخ يا حضرة المحقق ، كما حكى لى حفيدى ••
رأيته يحاول معها وهى تدفعه عنها •
صرخت زوجة عمى هذا افتراء •
قلت له مع زوجة أخيك المتوفى يا حاج •• ماذا تركت للشبان وأنت متزوج من اربع •
أهتاجت زوجة عمى •• هذا افتراء جديد •• المرحوم لم يتزوج من غيرى •
هذه اوهامك يا امرأة •• وغدا يزاحمنك الميراث •
قال ابنى الحاج سأطلق احداهن وأتزوجها •• قلت له انت تكذب •• وهى لا تريدك •• وانا لا اريدك •• وحفيدى لا يريدك • اهتاج وسبنا جميعا ، وتوعدنا بالشر • غضب حفيدى وطلب منه مغادرة البيت • ضربه عمه بعنف وقسوة كان حفيدى يبكى ويتألم وانا عاجز عن مساعدته • واستمر يضرب حفيدى بكل غل ، وحفيدى لم يصدر منه أى لفظ خادش كان فقط يأمره بمغادرة البيت ، ويكرر الأمر من بين دموعه وعذاباته • وكلما سمع ابنى الامر كلما هاج كالثور ، واشتدت ضرباته • يا حضرة المحقق •• ضع نفسك مكان حفيدى وعمه يضغط على رقبته • لقد كاد حفيدى ان يموت •
انخرط جدى فى البكاء • قامت زوجة ابى والمحقق يطيبان خاطره • طلب منه المحقق أن يكف عن الكلام حتى يهدأ انفعل جدى وقال لا •• دعنى أشرح لك كيف كانت حالة حفيدى وهو يستل السكين •• أنا نفسى لم أشعر به وهو يفعلها •• انهمرت دموع جدى أكثر وفاضت على وجهه ونهنه كما الطفل وأضاف أنا نفسى لو كنت مكانه لفعلتها •
اقفل وكيل النيابة المحضر واشر بعرضى على اخصائى الأمراض العقلية •
للسجن أحب الى من معاشرة المجانين •
طلب الدفاع الرأفة بى وتطبيق مواد الاعذار القانونية على حالتى •
صاح جدى •• لا يا حضرات القضاة •• حفيدى لا يعامل بالرأفة أو الشفقة • حفيدى كان يدافع عن نفسه وعن عرض أبيه وعن حرمة البيت •
تعلقت بكلمات جدى •• لا أخشى الموت وأحب الحياة • فى وحدتى ، داخل زنزانتى تزيدنى كلمات جدى جسارة • كانت مفاهيمى عن التحريم تؤنس وحشتى • لم يعد يشغلنى كونى جانى أم بريىء • كنت أشعر براحة وقناعة وأردد •• نادم وثنا على نظراتى ، وان كانت عفوية •• غير نادم على القتل ، وان كان عمداً •

شعر

أنا والريح

ابراهيم البانى

ونا ماشى على السكة
وغازل من ورود الحى أمنيـة
وموالى خيوط الضى يرسملى خطى ليلى فى أغنيه
مضفرها بمنـديلى
لقيت الصوت منـاديلى
وكـان عالى
كما رعـد السما العاتى فى ساعة قومة الشتوه
وتاهت دفـة الخطـوة
وناحت رنة الفرحـة فى موالى
ساعتها شقت الدمعـه
خدود الفرح والبسمه
وقالت جدتى كلمه
فراقنـا واللقـا قسـمه
وكانت ريح كما الطوفان
واهـرب منهـا القـاها كما الغمه
فى كل مكـان
وكـان الصـدر غابه أخضر

ما يقواشى على الصـدَه
وكان الحـد مترهف
ما يقدرشى على الريح ده
ما كانش القـد متعـود
يصــــد يرد ويحــــود
يخلق فى الصحارى دروب عشان تكمـل مشاويرى
مع المـوال
وبين التــوهه والعتمه ·· لمحت هـلال
وغابت غمــة الشتوه
وجتنى الشمس صباحة
زرعت الحب عالأعتــاب بقت واحــه
وطوقت الفضـا عناقيـد من العصـافير
تغنى ·· للقـا والحب صــــداحه
وطالت رحلة الأيام على السكه ·· ونا ماشى
بموالى ·· وغنـواتى
عبرت الخـوف ·· سقيت بالدم راياتى
وطارت بالغصون الخضرا والحبات حماماتى
وضحكت عالأسى والنوح وليل الحزن بســماتى
وطالت بى مشاويرى ·· ورحلاتى
أحط واشــيل
واسقى الليـل
نجــوماتى
وتحت الشمس شفت الضله غيــامه
عــلامه
من رياح الأمس شتويه
وقلبى عمره ما يكـدب
لقيت الدقــة عفـويه
فهمت المعنى وعرفت أن نفس الريح حاتلطمنى على خـدى
حاتضربنى على زنــدى
وحاتنكس بنــاديرى
ترجعنى أشق دروب عشان تكمـل مشــاويرى
ولكنى ·· ماكنتش زى أيامهـا
وصــار الزنـد حجــارى
وأقوى من ريــاح الغـدر والشتوه
وصار الخـد متعود على اللفحه ·· وصهد النــار
وصار الخطو متودك على السكة ·· وعالمشوار

أنا راسـخ كمـا نخله
وشـامخ رافع الهـامه
وراشـق فوق جبين المعمعه فله
تنور لى ٠٠ مكان الشمس
يا ريحـى
يا ريح معـدومة النخـوة
تقومى تنامى ما يضرش
ما بهتمش
ما عنتش أخضر الخطـوه
ما بتهزش
ما عنتش عود خريف يابس
أنا حاسـس
بأن الكف لو تلطم حواجبينك حاتقفل عينك الخاينه
ما عدش الحـزن يغلبنى
ما عدش البحر لو يضرب بموجاته ٠٠ يتعتعنى
عن السـكه
دراعاتى كما المجـداف تشق الريح تعـدينى
عشـان أوصل لبر الخـير ٠٠ ترسينى
على درب الهنـا وتقـول عصـافيرى
لمعنى الحب أغنيـه
وحاغـزل من دروب الحى أمنيـه
أفرقهـا على الأطفـال
مع المـوال
ونا ماشى ٠٠ على السكه

فى العـدد القادم

عاصفة من ديروط الشريف

« محمد مستجاب » وفن القص

محمود حنفى كساب

قصة قصيرة

رائحة الجوافة ..

اسماعيل العادلى

كنت اعرف أن ذلك سيحدث · فى اللحظة التى زفرت فيها جدتى وتحدثت الى نفسها ، قلت انهما ستتشاجران ·

كانت تجلس فى مكانها المعتاد فوق السرير ، تطيل النظر الى الشارع عبر النافذة الخشبية الواطئة المجاورة للسرير،وكنت أنا جالسا بجوارالنملية وقد فتحت أمامى كتاب القراءة على صفحة نشيد « يا الهى · يا الهى » ، اقيس الاصبع الاكبر لقدمى اليمنى بنظيره فى قدمى اليسرى ، وافكر كذلك فى الولد رضوان الذى زعم لنا اليوم ان اباه يعمل صولا فى البوليس ·

انصرفت جدتى عن النافذة ، وسالتنى اذا ما كنت قد سمعت آذان للعشاء ؟ رفعت رأسى وحاولت أن اتذكر ، لكنها لم تنتظر اجابتى ، قالت ان العشاء قد اذن لها منذ وقت طويل ، ثم هزت رأسها وقالت : طيب يا فاطمة ؛ وزفرت ·

فى تلك اللحظة قلت انهما ستتشاجران · لكنى قلت ايضا ان امى لو جاءت الآن ، وكانت رائقة المزاج فربما استطاعت أن تضاحكها ، وتفوت عليها للخناقة ·

فى المرة الماضية فتحت أمى النافذة وأخذت فى الصراخ والصوات ، وجاء الجيران وأصلحوا بينهما ، لكن أمى ظلت لأكثر من أسبوع لا تتحدث

الى جدتى الى ان شكتها جدتى للحاجة عائشة التى اصلحت بينهما ثانية ٠ ارهفت السمع للأصوات الآتية من ناحية الباب آملا أن اسمع وقع صعود أمى السلم ٠

نزعت جدتى منديلها الاسود من فوق رأسها ، ثم اعادت ربطه عليها باحكام ، ثم اخذت كعادتها فى الحديث الى نفسها ، قالت مخاطبة أمى انها قد نبهت عليها ألف مرة الا تتأخر ليلا ، فماذا يقول الناس ، وهى مازالت شابة ، ولا رجل لها ، ثم انها هى ـ جدتى ـ تجلس فى مكانها هـذا منذ السابعة صباحا ، لا أحد يكلمها ولا تكلم أحدا ، أهى كلبـة أم ماذا حتى تجلس هكذا ، وايضا والاهممنذلك كله فان عليها أن تعود مبكرة حتى تجد لها صرفة مع ابنها هذا الذى لا يكف عن اللعب ، ولا يلمس الكتب أبـدا ٠

جدتى هى التى طلبت من أمى أن نأتى لنقيم معها ٠ فى الايام التى كان عمى شعبان زوج أمى السابق يضربها كل يوم ، جاءت بى أمى وتركتنى هنا لاقيم مع جدتى ، وكانت تأتى لرؤيتى يوما بعد يوم ٠ فى يوم من تلك الأيام بكت أمى ، وخلعت ثيابها واطلعت جدتى على الكدمات الزرقاء فوق ظهرها واكتافها ، قالت لها جدتى أن عليها أن تخلص نفسها من ذلك الرجل ، وأن بيت أمها مفتوح لها ٠ لم يمض اسبوع على ذلك اليوم حتى جاءت أمى حاملة صرة ملابسها ، جلست الى جوار جدتى على السرير ، ضحكت وقبلتها ، وقالت انها قد طلقت ٠

هى تريد من أمى أن تخرج كل يوم من الشغل فتأتى لتجلس الى جوارها على السرير ، فتحكى لها كل ما حدث فى الشغل ، وعما قالته النساء عن بعضهن البعض ، وعن صاحبة الشغل ، وبعد ذلك تبدأ جدتى الحكى ، فتعيد على مسامع أمى حكاية زواجها من جـدى ، وانتقالها للاقامة معـه فى بيت حكومى ببلدة اسمها الجميزة ، حيث كانت تربى الدجاج والاوز والبط فى فناء ذلك البيت ٠

قالت لى جدتى ان على أن اقوم فاسأل الحاجة عائشة عن الوقت الآن ٠ تأكدت من وقوع الخنـاقة ، وبدأت أحس بتلك الأشـياء فى رأسى ومعدتى ٠ كدت ان اقول لها أن أمى سرعان ما تصل ، لكننى خفت أن تسب أبى وأمى ، اسندت يدى الى الحائط وهممت بالقيام لكننى سمعت وقـع الاقدام ، قلت لجدتى ملهوفا أن أمى قد جاءت ٠

دفعت أمى الباب بقدمها ، القت الى بكيس ورقى صغير ، شممت منه رائحة الجوافة ، استندت الى الحائط وخلعت حذائها وهى واقفة ، ثم

ازاحته بقدمها الحافية ، قالت لجدتى أن صاحبة المشغل هى التى طلبت منهن أن يبقين بعـد موعد انتهاء العمل ، على أن تدفع لهن أجرا مقابل ذلك.

كنت اعرف أن جدتى لن تسكت • قالت لأمى كلاما كثيرا قالته لها قبل ذلك عدة مرات • فتحت أمى ما بين أصابع يديها ومدتها فى مواجهـة جدتى صارخة فيها بأنها على استعداد لتقبيل قدميها مقابل أن تسكت لأنها متعبة جدا ، وضائقة جدا ، وترى الدنيا اضيق من خرم الابرة •

قالت جدتى انها ستسكت ، لن تنطق بحرف ، لكن ماذا تفعل فى الناس الذين لا يكفون عن الكلام • لم تقل لها أمى شيئا ، التفتت الى صارخة : يا للا يا ولد •

كانت رائحة الجوافة قد شدتنى ، فاخرجت واحدة ورحت اقضمها ، وكنت اعرف أن جدتى ستقول لها كالعادة اذهبى واتركى الولد ، اكتفيت بتحريك عينى باحثا عن الحذاء فى انحاء الحجرة ، حتى استقرتا عليه تحت السرير الذى تجلس عليـه جـدتى • لم أشـعر الا بيد أمى تلطمنى لطمـة أطاحت بثمرة الجوافة وهى تصرخ ثانية :

- يا للا يا ولد •

زحفت فامسكت بالحذاء ، ثم اعتدلت واسندت ظهرى الى الحائط ، وشرعت فى ادخال قدمى فيه ، لكن أمى إنقضت علي فامسكت بيدى وشدتنى نحو الباب • توقفت فوضعت قدميها فى الحذاء وهى واقفة ، ثم واصلت جذبى نحو السلم •

فى العـدد القادم

* شـعر :

مواجهة •• فى وجـه الزمن الأصفر

عباس محمود عامر

* قصة قصيرة : نوبة فشل

أحمد زغلول

* أخبار دياب الأولى

عاطف سليمان

علم اللغة الأمريكي والدراسات الأدبية

في الفترة من ١٩٥٨ حتى ١٩٦٨

الجزء الثاني

ترجمة : د. حامد يوسف ابو احمد

ان صلاحية علم اللغة الجديد كأداة مساعدة للدراسات الأدبية تقودنا الى مشكلة مسبقة ، لم أجد من ناقشها ، وهي مشكلة امكانية تطبيقه في نطاق الأنواع المختلفة الموجودة للغة الأدبية . وهناك كثيرون يمكن ان يشكوا في جواز تعيينها بهذه البطاقة(١) المشتركة.وهذا يعود الى أن موقف الكتاب من اللغة العادية estandar ومن اختيار الامكانيات التي تقدمها هذه اللغة يخضع لدرجات مختلفة من الفهم ، فضلا عن اسباب أخرى . واذا اقتبسنا النموذج الذي وضعه اللغوي التشيكي لوبوميز دوليزيل Dolezel Lubomis لأهداف أخرى ، فانه يمكننا أن نميز بين ثلاث مجموعات مختلفة من الكتاب ايا كان موقف كل منهم ازاء هذا الموضوع . وهكذا فان كثيرين من الدارسين الحاليين يطلقون الأسماء التالية على مجموعة العوامل الموضوعية التي تحدد اختيار الكلمة ، ففي حالة الأدب يكون شكل اللغة اما (شفوي او تحريري) ، وشكل الخطاب (شعر ، نثر ، مونولوج ، ديالوج ، حكاية ، عرض غنائي ، الخ) وفضلا عن ذلك نماذج اللغة الشائعة . ومن ثم فان هناك كتابا يتصرفون بحرية كاملة ازاء السياق وهم الذين يمكن أن نطلق عليهم حسب مصطلح دوليزيك Context-free Writers . وفي الطرف المقابل يظهر مؤلفون يخضعون بالكامل لمتطلبات السياق (Context - bound writers)

وهم ، فى الأغلب ، الذين يغذون قوائم الناقلين فى كتب الأدب المتداولة ، والذين يأخذون سياقهم ، من الأسلوب الذى اخترعه كاتب آخر أو من الأساوب الخاص بأحد الأنواع الأدبية . وتعبيرهم لا يخلو من أسلوب، لكنه لا يعكس أى نوع من التفـرد ، وانما يعكس المواصفات والوظائف التى تتجـاوز خاصية التفرد فى السـياق . وفى النهـاية هنـــاك وضع وسط ، هو وضع اولئـك الكتاب الواعين للسياق المتجــاوز للتفرد لكنهم يؤكدون من خلاله ـــ أو يحاولون ان يؤكدوا ـــ شخصيتهم. وهذه المجموعة Context - sensitive writers هى فى العـادة التى تحظى بتقدير أوسع ضمن قائمة المؤلفين فى أى أدب .

وإذا كان هذا التقسيم يعكس ممارسات لغوية ـــ أدبية متباينة جـدا فيما بينها فهذا يعنى أن المنـاهج المختـرعة لاخضـاع اللغـة « الاستاندر » للتحليل ليست مطبقة على جميع الأعمـال . فهى يمكن أن تقدم ـــ بل بالفعل تقـدم ـــ نتائج مفيدة فى حالة الكتاب الذين لديهم حساسية تجـاه السياق أو خاضعين له ، ولكنها تصبح غير ملائمـة عندما يكون الكتاب غير عابئين بهذا السياق أو معادين له . ونظـرية الصلاحية ، وهى علم القـواعد فى قاموس مصطلحات تشومسكى ، لا تجدى فى تحليل معطيات كلمة أبدعت خارج اطار الصلاحية العامة . وهذا يعنى أن جزءا كبيرا من الشعر المعـاصر ، أى شعر اليوم ، لا يمكن تنـاوله بواسطة علم اللغـة . ولم يحـدث أبدا من قبل مثلما هو حادث الآن أن أصبح التأكيد على أن فهم أى قصيدة يتمثل بالأساس فى فهم لغتها لم يحدث أن يكون هذا التأكيد شيئا ذا معنى . ونظـرا للصفة الهامشية التى يمتلكها تعبير هؤلاء الـ Context - free Writers ضمن مجـال اللغة الأدبية فانـه يبدو أن اللغويين لا يمنحونهـم كبير أفضلية . كما أنه ليس صحيحا أنهم تخلو عن المشـكلات التى تطرحها لغتهم : بل انهم يندرجون حاليـا ضمن المسألة الحية المتمثلة فى «درجات التقعيد (قواعد النحو) (تشومسكى ، ١٩٦٤ ، كاتز ، ١٩٦٤) .

ولكن السياقات التى لا تتولد من علم النحـو ، اما لأنهـا غير مقبولة (مثل قول الشاعر خيراردو دييجو : ثمة خد متعجل) أو لأنهـا غير خاضعة للقواعد النحوية (مثل قول الشاعر جارثيا لوركا : « خضراء أحبك خضراء ») تقع بعيدا عن دائرة النفوذ الحالى لعلم النحـو كما اعترف بذلك تشومسكى بوضوح عام ١٩٦٥ .

وهكذا فاننا نجد منطقة هلمة من الأدب مستبعدة من مجـال علم اللغة أو على الأقل علم النحو Sintaxis . وبالتالى فانه لـم

تقته بعد المشكلة الرئيسية المتمثلة فى كيف يستطيع الشاعر أن يوجز ما يريد البلاغه ، بعيدا عن سيطرة القواعد بشكل كلى أو جزئى ، وبخاصة مشكلة كيف يستطيع القارىء ان يفك هذه الرسالة ويقيم الصلات ذات المعنى بينه وبينها . والحل الذى اقترحه عالم اللغة الرومانى ميشيل ناستا (۱۹٦٧) لهذه الألغاز — وهو حل لا غبار عليه فى رأيى (حيث يقول ان فهم الشاعر الخارج على الأصول اللغوية يحدث فى نطاق السياق الثقافى ، وبطريقة تعبيرية ابتدعها هو ، ومن ثم فان الضرورة تدعونا للتوغل فى نصه حتى نستطيع أن نفهمه) هو دليل آخر على أن المناهج اللغوية البحتة ليست كافية كافية لتحليل الأدب .

فهذه المناهج اللغوية يمكن ان تظهر فعاليتها فى حالة تطبيقها على مؤلفين خاضعين او حساسين تجاه السياق اللغوى ، وعلى قصاصين أو مسرحيين أو شعراء غنائيين ممن لا يتباهون بحريتهم ازاء اللغة . وهذا ليس بالشىء القليل خاصة اذا وضعنا فى الاعتبار الأفضلية التى أبدتها مدرسة Stilforschung تجاه الشعر والنثريات الفنية . ولنذكر تأكيد العالم دبفوتو (۱۹٥۰) الذى يقول فيه « انه مثلما يحتاج الطبيب الى أشياء باثولوجية . من اجل ان يفعل شيئا غير مجرد الاطمئنان على الصحة ، فان الباحث فى الأسلوب يحتاج الى تعبيرات فيها بعض الانحراف عن القاعدة حتى يمكنه أن يقدم تحليلات ذات قيمة » . واليوم فانى أرى أن لدينا وسائل كثيرة لوصف ظواهر اى اسلوب فى دقة وانسجام ، حتى فى تلك النصوص التى تبدو صادرة عن القريحة الصرفة .

والمناهج الأقل حداثة — التى يبلغ عمرها حوالى اكثر من تحرك من الزمان — هى المناهج الاحصائية ، وصلاحيتها لوصف خصائص النصوص الأدبية لم تعد الآن مثار اى نقاش . وقد ذكر ورنر وينتر Werner Winter — ومعه الحق فى حالة الكتاب الخاضعين او الحساسين للسياق اللغوى — ان الأسلوب يتمثل فى مجموعة من المختارات الجارية ، المستخلصة من مجموعة من المختارات النصرية التى تتكون منها اى لغة . وهذه المختارات تحدث فى اطار الامكانيات التالية : ان الكاتب يمكنه ان يستبعد بالكامل من تعبيره الملمح البصرى ، كما يمكنه أن يستخدم ذلك الملمح البصرى بشكل دائم ، كما يمكنه أن يقدم درجات مختلفة من تضمين عنصر محدد ، لكن

ان يلغى بالـكامل الملامح المتعارضة . وفى حـدود هذه الإمكانيات الثلاثة عادة ما يتصرف الكتاب بكثير من التناسق،والاختيار الذى يتوصلون اليـه يتحول الى خاصية تميز اسلوب كل منهم . واذا قبلنا ان هـذه الافضليات تشـكل اتجاهات نحو أنماط معينة من التعبير ، وانه يكمن تحت الظواهر المحـددة نوع من الاستقرارية فى الاسـتخدام ، فان ذلك يخلق الظـروف المناسبة لكى تكون المختارات التى يقـوم بهـا احد الكتاب ، سواء كانت واعية أو غير واعيـة ، قابلة لأن توصـف بواسطة مناهج احصائية . والمقاومة التى ظهرت فى كثير من الأحيـان امام هذا النوع من الرياضة المطبقة على اللغة الفنية ، قد افسـحت المجـال امام الانتظار المتزايد لـما يمكن أن تسفر عنه هذه الدراسات من تقـدم : ان الصيغ الموجـودة تسمح بالحصـول على نتـائج موضوعية لتحديد اى اسلوب ، ومن ثم لمقارنته بأسلوب او عدة اساليب أخرى ، كما أن هذه الصيغ تمدنا بمعطيات كبيرة الفـائدة عند مناقشة بعض القـدرات المشكوك فيهـا ، والمشاكل المتسلسلة ، ومشـاكل التوصيف الاسلوبى . وعلى اية حال فان عرض تلك المنـاهج يخـرج بالكامل عن دائرة حـدود هذا المقال(٢) . لكننا يجب أن نشير الى ان هذا النوع من الأبحاث ليس خاصا بالولايات المتحدة الامريكية ، وانمـا تبلغ درجة تطوره مزيدا من الاتساع يوما بعد يوم فى بلاد أخرى كثيرة ، ومن ثم فان علينا أن ندخله بشـكل فورى مجـال البحث عندنا(٣) . أن التطبيق المنهجى والمتناسق للتقنيات الاحصائية على التحليل اللغوى للأسلوب يتطلب معرفة بعض الصيغ المعينة ، ومعرفة طبيعة الأمـور التى تخضع للقياس . ولكن هذا لا يتضمن بلوغ مهارات شديدة التعقيد كما قـال بذلك بول و. بينيت ، فهذه التقنيات يمكن أن تستخدم بنفس الطريقة التى تستخدم بها الآلات الحاسبة دون أن تعرف طريقة تشغيل تلك المـاكينات . ولعل هذا لا يشـكل هدفا مثاليا ، ولكنه يصـبح كافيا بالنسبة لعـالم لغوى مهتم باللغة لا بالنظـرية الاحصائية .

اما الفـرع الجديد فى شجرة اللغويات ، وهو علم النحو التوليدى والتحويلى ، فانه يبدو ، مع ذلك ، اكثر اغراء عند بحث نصـوص اقل دخولا فى فن الأدب أو اقل انحرافا عن القـاعدة . ففى مقـابل « البنـائية » السـابقة — على ما كان يسـميه تشومسـكى phrase structure grammars **— التى كانت تثق فى ان القانون الشرعى للنسق** Sistema **يمكن تاسيسه بواسطة اجزاء متتابعـة وبواسطة تصنيفات حية لعنـاصر الجملة ، نجد ان علم القواعد الجديد**

لا يقــوم بتجزىء هذه الوحــدة النحوية وانما يعيد بنـــاء تسلسها البنيوى . انه يعمل على ان تكون جمل اى نص مولـــدة بواســـطة نماذج بنيوية بسيطة جــدا ، وايضا بواسطة تحــولات من بنية الى اخرى ، او بواسطة ادخـــال سلسلة فى اخرى ، طبقا لعمليـــات قاعدية موصوفة بدقة (وهكذا فان جملة « العاصفة التى هبت امس اقتلعت الحقــول » هى نتيجـــة عملية تحـــول معروفة ، هى تحــول النسبة ، التى تجمع بين تسلسلين هما « العاصفة اقتلعــت الحقول » و « العاصفة هبت امس » . وهذه الاشياء ضرورية لكى نفهم مبدئيا التجديدات الحالية التى ادخلها علمــاء اللغــة من هـــذا الاتجــاه على دراسة الأساليب . فمثلا نجد العمل الأساسى لريتشارد اوهمان (١٩٦٤) يتركز حـــول تحليل الجمل النحوية Sintaxis مثل كل المنشـــور حتى الآن بواسطة أصــحاب هذا الاتجــاه ، وهـــو يتقابل بصعوبة مع مناهج اخرى . وبالطبع فان اوهمان يعى تمـــاما ان التحليل النحوى لا يشـــكل الا عاملا واحـــدا فقط من العملية اللغـــوية وان كانت اهميته ، مع ذلك تبـــدو واضحة . ونقطة انطلاقه بسيطة : فكل كاتب يفضل ، سواء بوعى او بغير وعى ، نوعا معينا من التحولات وهو امر يخصه فى كل الاحوال . والتحليل يمكن ان يلغى تأثيرها جميعا ، أو تأثير بعضها ، مما يبدو فى وعى المحلل بصفته قارئا ، اكثر خصوصية ثم يعيد كتابة النص من جديد ، ويستبدل المقطعات التى تظهر فيهــــا التحولات المختارة بالتسلسلات التى تمثل المصدر (ففى المثال السابق نجد سياق « الصاعقة التى هبت أمس اقتلعت الحقــــول » يســـتبدل بالتسلسل الأصلى وهـــو « الصاعقة اقتلعت الحقــول والصـــاعقة هبت أمس » . واذا كان كل بحث فى الأسلوب يتمثل جوهريا فى المقارنة بين مظهرين من مظاهر اللغـــة فاننا وفقـــا لنسق Sisteme أوهمان نمتلك النص من جهة ، واعادة كتابته نتيجـــــة الغـــــاء كل او بعض التحولات أى بجعله طبيعيا . وهذا التطبيع لا يؤدى الى خلـــق نص اعتسافى وانما يمكن أن نقـــــول انه « يبعد عن الأسلوب » بدرجــــة اقل أو اكثر لكنه مازال يحتفظ بتواصل دائم مع اسلوب المؤلف . وعندما نقارن بين الاثنين تبرز فورا التفضيلات التحويلية عند كل كاتب وهى التى تكون خصائص اسلوبه . فمثلا عند فوكنر نجد أن التحــــولات المميزة له التى نلاحظها هى تلك التى يجتمع فيهـــا تبيـــان الجملـــة السابقة من خلال تراكيب متناسبة ، متصلة ، ومقارنة. وصعوبة اسلوب هنرى جيمس تأتى نتيجــــة التحولات التى يمكن أن نطلق عليهـــا صفة « متراكبة » (مثـــال بسيط :- المرضة ، عندما نام هو ، خرجت من

الحجرة) ، فى مقـابل (المريضة خرجت من الحجرة عندما نام هـو) و (عندما نام المريضة خرجت من الحجرة) وهذه التحـولات عادة ما كانت تعـامل بازدراء من جانب جيمس . واخيرا فان الأسـلوب الفجـائى ، المفخم ، المتقطع للورانس Lowrence يكتبه عن طريق الجمل النووية التى تتعاقب مع الاسـتخدام المتواصل لتحولات ناقصة . ان منهـج أوهمان يمد الناقد(٤) ببيانات مفيدة جـدا ، لأن هـذه التفصيلات النحوية عند المؤلف ، المتعارضة مع الاختيارات الأخـرى التى يقدمها له النسق ، تنم عن توجه معين نحـو المفهـوم وهى طريقـة اثيرة لديه لتنظيم التجـربة . وقد قدم أوهمان نفسه نموذجا رائعـا لهذه الخطوة الصعبة واللازمة بين الملاحظات اللغوية والتفسير المتجاوز لعلم اللغة ، وذلك فى كتابه عن برنارد شو (١٩٦٢) .

وقد قام عالم نبراسكا اللغـوى هايس C.W. Hayes (١٩٦٦) بالجمع بين التحليل التحويلى لأوهمان وبين المنهـج الاحصائى ، وكانت النتـائج خصبة للغـاية . وهذا الجمـع ممكن طالمـا كانت الجملة النحوية فى نص ما تتمثل فى الاسـتخدام الخاص ، العـادى والمألوف للميكانزم التحويلى للغـة ، وطالمـا ان الأمر كذلك ، فان هذا الاستخدام يصبح قابلا للمقاييس الاحصائية . وقد طبق هايس الصيغ الكمية عند ريد D.W. Reed (١٩٤٩) على نصـوص لجيبون وهيمنجواى . والتحولات التى يحصيها فى هذا النص أو ذاك هى المبنية للمجهـول وبعض الأسماء التى وصـفها ليس Lees فى كتـابه الكلاسيكى (الهـام) حـول هذا الموضوع (١٩٦٣) . واذا حملنا هذه النتـائج الى لوحة ، سـوف تبين لنـا بوضوح لمـاذا يبدو اسـلوب جيبون بداهة شاملا ورفيعـا ومعقدا فى مقـابل بساطة اسلوب هيمنجواى . وأهمية اللوحة ، حسبما يرى المؤلف بحق ، تتمثل فى انهـا تقـدم مقياسـا موضوعيا لتبرير هذه البداهة .

وباختصار فان النموذج الذى يقدمه علم النحو التوليدى والتحويلى يبدو مؤهلا جـدا للتمييز بين الأساليب . ويؤكد هايس ، ومعه الحق ، ان تعقيد الجملة « فيه دلالة على كيفية اسـتخدام المؤلف ، اى مؤلف ، لقواعد اللغة ، ويمكن فهم هذا التعقيد ، الذى فيه اشارة لأسـلوب هذا المؤلف ، عن طريـق تجزيء الجمل (باعادة كتابتها) الى عناصرها النووية وعن طريـق تحديد أنواع التحولات القـاعدية المسـتخدمة فى انشاء الجمل المحـددة للنص » .

ولكن ليس علم النحو التوليدى والتحويلى هو وحده الذى يمدنا بطرق مفيدة فى دراسة اللغة الفنية . ففى دائرة الابحاث الأمريكية ، ذات الأصول الهامة جدا فى اوربا ، نجد اهتمامات وافكار ومناهج الشكلية قد بدات تفتح لنفسها طريقا هناك ، وهذه الشكلية كانت قد ظهرت اولا فى روسيا ، ثم بعد ذلك فى تشيكوسلوفاكيا ، وظلت تتطور حتى بداية الحرب العالمية الثانية . وقد ساعد على ذلك الكتاب الهام لفيكتور ارليتس Victor - وهو « الشكلية الروسية » Formatism Russian (١٩٦٤) ، فضلا عن ترجمة بعض الأعمال الروسية والتشيكية من هذا الاتجاه الى الانجليزية ، وبالأخص كتاب رومان جاكوبسون ، وهو عضو قديم فى الدائرة اللغوية فى موسكو وفى دائرة براغ ، وعمل استاذا بعد ذلك فى جامعة كولومبيا ، وحاليا يعمل فى جامعة هارفارد (لا ننسى ان هذا المقال مكتوب فى السبعينيات .. المترجم) . والظروف التى وجدها فى الولايات المتحدة عند وصوله اليها منفيا لم تكن تجد ملائمة لازدهار كثير من النظريات التى حملها معه . فمن جهة كانت مدرسة بلومفيلد القوية لا تلقى بالا للغة الشعرية ، ومن جهة اخرى كان النقاد « يزدادون يوما بعد يوم جهلا بالفلسفة » كما ذكر رينيه ويلك (١٩٦٣) وهو احد ابطال « السلافية » الثقافية فى(٥) الولايات المتحدة .

وكانت كلمة جاكوبسون (١٩٥٨) أمام مؤتمر انديانا واحدة من تلك القطع الكلاسيكية التى تفتح طرقا جديدة للمعرفة ، حتى ولو كانت بما يثير الجدل . ولم تكن هذه الكلمة عملا أصيلا وجديدا ، بمعنى أنه يبدأ من نقطة الصفر ، وانما كانت صقلا شخصيا لنظريات ، شارك فيها المؤلف بدور كبير الى جانب العديد من النقاد واللغويين فى أوربا الشرقية . وفى بلومنتون قام جاكوبسون بصياغة بعض الافتراضات الجوهرية بطريقة سهلة ، وهى افكار كان قد توصل اليها قبل نفيه . وقد تحدثنا عن أحدها وهو « بما أن علم اللغة هو العلم الشامل لكل البنى اللغوية فان فن الشعر يمكن ان يعتبر جزءا لا يتجزأ من علم(٦) اللغة » . وهذا فرض آخر : « ان موضوع فن الشعر هو ، قبل كل شىء ، الاجابة على هذا السؤال : ما الذى يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا ؟ ان الخلط الاصطلاحى للدراسات الأدبية مع النقد يدفع المتخصص فى الأدب لأن يجعل من نفسه رقيبا ، وأن يستبدل وصف الجماليات الجوهرية للعمل الأدبى بحكم ذاتى —

ان تسمية « الناقد الأدبى » المطبقة على الباحث المشتغل بالأدب تسمية خاطئة مثل تسمية « الناقد القاعدى » المطبقة على عالم اللغة ... أن اى نقد يعتمد على ذوق الناقد ورايه الخاص لا يمكن أن يحل محل التحليل العلمى الموضوعى لفن اللغة » . وهذا التحليل هو الذى يمضى فيه جاكوبسون نحو الأمام حاليا ، بأعماله الغزيرة ، سواء كانت من النوع العام حول طبيعة اللغة الأوربية أو كانت ذات طابع تطبيقى على نصوص شعرية مختلفة (١٩٧٣) .

وفى كلمة جاكوبسون أمام المؤتمر المذكور قدم تحديدا واضحا لمفهوم « الوظيفة الشعرية » الذى صاغه الشكليون الروس والبنيويون التشيكيون ، لكنه وضعه بالأساس ضمن مجموعة الوظائف الأخرى(٧) للغة . والفكرة القديمة عن أن التعبير الفنى يصل الى اثارة الانتباه الى اللغة نفسها من خلال التكرار — وفى هذا تظهر « الوظيفة الشعرية » بشكل جوهرى وتأتى فى هذا العمل مدعمة بملاحظات متوازية نشرها هوبكنز عام ١٩٦٥ ، وقد لجأ اليها جاكوبسون دون أن يشير الى الآراء السلافية ، واضعا فى اعتباره ، بكل تأكيد ، القارىء الانجلوسكسونى . وطريقة عمل هذه الوظيفة صيغت فى القانون التالى ، الذى يتكرر كثيرا فى الأعمال التى تنشر حاليا ، يقول : « ان الوظيفة الشعرية تشرع مبدأ التكافؤ ، لمحور الاختيار على محور التركيب » . واذا صغنا هذا القانون ، الذى يمثل مفتاحا من مفاتيح اللغة الأدبية ، بكلمات أقل تجريدا وأكثر سهولة سنجد أنه يعنى ما يلى : — فى اللغة العادية ، نجد مبدأ التكافؤ يعمل بطريقة المثال أو النموذج (paradigma) . وفى اللغة الشعرية نجد عمليات التكافؤ ، على العكس من ذلك ، تحدث فى الكلام نفسه(٨) ، حيث تتشكل البنى العديدة ، وهى أدبية خالصة ، بواسطة تكرار بعض العناصر ، التى تثير الانتباه حولها بسبب جريانها نفسها فى أماكن قاعدية متكافئة . والتأثيرات الأكثر وضوحا تظهر على المستوى الصوتى ، والقافية والنبرات الموجودة فى بعض المقاطع المحددة ، وظهور الحروف المتحركة (حروف اللين) بل حتى المقاطع الكاملة فى بعض النقاط ذات البروز الصوتى .. الخ . وعلى مستوى الجملة النحوية يعمل التوازى والتقابل والتكرار .. الخ . بطريقة مشابهة . وأخيرا على مستوى الكلمات نجد تكرار علاقات الترادف والمجاز والكناية والتضمين بين كلمات النص . وقد اختتم جاكوبسون هذا العرض بقوله : « ان كتب الأدب السيارة تعتقد فى وجود قصائد خالية من الصور ، ولكن

الفقر فى الاستعارات والكنايات وما الى ذلك يعوضه وجــود صــور وأشــكال قاعدية . والوسائل الشعرية الكامنة فى البنيــة الصرفيــة والنحوية للغة ، أو بمعنى آخر « شعر القــواعد » ونتــاجه الأدبى « قواعد الشعر » ، لم يعترف بهــا النقاد الا قليــلا ، ثم انهــا تكاد تكون مهملة تماما من جانب اللغويين ، وفى مقــابل ذلك عرف الكتــاب المبدعون كيف يستخلصون منها ، فى كثير من الأحيــان ، عملا عظيما » . ولكن جاكوبسون ليس عادلا تماما فى تأكيده الأخير ، ولكى نضع مثــالا لذلك من بين أمثلة أخرى ممكنة ، نشير هنــا الى الشرح الــذى قــدمه العــالم اللغــوى الاسبانى أمادو الونصــو (١٩٥١) ، وهــو يقتصر على ملاحظة الترادفات . لكن جاكوبسون اختصر كثيرا من البدهيــات الســابقة فى نسق محدد ، ووضع القــواعد النظــرية من أجل البحــث الخلاق فى اللغة الأدبية بعامة ، وفى احــد المظاهر المحــددة للأساليب الفردية . وينوى هذا العــالم اللغوى الكبير تجميع كل أعماله فى هذا المجــال ونشرها فى مجلد تحت عنوان « شعر القواعد وقواعد الشعر ». وكان قد خصص من قبل (عام ١٩٦٨) مقــالا بنفس هذا العنــوان تحدث فيه عن « الشــكل الترادفى للقواعد » التى تتشــكل منها اللغــة الشعرية . وقانون عام ١٩٥٨ يظهر فى هذا العمل فى صيغة أكثر تعجلا : ففى الشعر ، « نجد التكافؤ يصبح محــركا للحيلة المؤسسة للسياق » وهذا التصريح يمثل المبدأ الرئيسى للفن الشعرى الجديد الذى أشرنا اليه فى المقــدمة ، والذى ســوف يواصل ، على نحو ما ، طريق الاتجاهات الكلاسيكية القــديمة جــدا والاتجاهات الحديثة الشكلية السلافية . انهــا محاولة لرؤية « كيف تتكون » لغــة الشعر — أو الأدب بعامة — مع هذا المبدأ التفسيرى بصفته أساسا . ويقــول جاكوبسون أن الوصف الموضوعى وغير الجزئى لأى قصيدة ، والاختيــار ، والتوزيع والترابط بين الأنواع الصرفية والتركيبية المختلفــة تفاجىء البــاحث بتناسبها (سيميترية) غير المنتظر وباللاتناسب ، ببنياتها المتساوية ، وبتجميــع أشــكال متعادلة وتصادمات متعارضة ، وبالتحديدات الصارمة فى قائمة المكونات الصرفية والنحوية التى يطبقها الشاعر فى ابــداعه . وهــذه المكونات القاعدية التى تخضع للتوازى أو للتقابل هى كل ما يقــدمه النسق بشــكل عملى : حيث نجد أجزاء متغيرة وأخرى غير متغيرة فى الجملة ، وأعــداد ، وأنواع ، وحالات ودرجات ، وأزمنة ، وظواهر ، وصيغ ، وأصــوات ، وأنواع من الكلمــات المجــردة والمحددة ، وأسماء وصفية وأســماء علم ، لأحيــاء أو لغير الأحيــاء ، وتأكيدات أو نفى ، وأشــكال لأفعــال نهــائية أو لانهائية . . . ، ومن ثم تأتى التسلسلات الكلامية . والشاعر يضع فى اعتباره دائما هذه الامكانيات

الهندسية ، اما لكى يخضع لهـــا أو لكى يفندها ويصل الى حالة « فوضى عضوية » ويقـــــول جاكوبسون « انه ثمة تشابها ملحـــوظا بين دور علم القـــواعد فى الشعر وبين ابداع الرسام القـــائم على نظام هندسى نابض أو جلى أو بين التمرد على النظـــام الهندسى » . ان وصف هــــذه الحيل التى تتبلور فيها الوظيفة الفنية للغـــة ، يمثل هدفا لفن الشـــعر الحديث ، كما يمثله جاكوبسون ، وله تطبيق فورى فى وصف أســـاليب العصر أو لكتاب محددين ، وذلك لأن هذه الحيل تقـــدم علامات خاصة ضمن كل أدب قومى لـــكل مرحلة ، ولـــكل نوع ، ولكل مؤلف ، وربمـــا لـــكل عمل .

لقد أدت نظـــريات جاكوبسون الى ظهــــــور سلسلة طويلة من الدراسات التى تقـــوم عليها ، ســـــواء فى أوربا أو فى أمريكا . ومن أبرز هذه الدراسات فى أمريكا تلك الدراسة التحضيرية الهـــامة لعـــالم اللغة ذى الاتجـــاه التوليدى صامويل د. ليفين (١٩٦٢) التى يفسر فيهـــــا اللغة الشعرية على أنهـــا اكتشاف منظم (نسقى) لعمليات التلقيح التى تتم عنـــدما تضع عناصر متساوية بالطبع ، فى أوضاع متساوية ضـــمن السياق وتحليله للسونتيه رقم ٣٠ لشكسبير يوضـــح هذا التفسير بشكل جيد ، وأهم من ذلك أنه يســـتخرج علامات مميزة جـــدا للشـــاعر . وهذا الشرح الذى يقـــوم به ليفين له أهميـــة خاصة فيما يتعلق بخلود القصيدة ، وكيف ان الانشاء الشعرى ، حسبما يقول فاليرى ، لا يموت لأنه عاش ، وذلك على عكس الكلام العادى ، الذى تستبدل فـــورا فى ذهن السامع بما تشتمل عليـــه من معنى ، وهذه القـــدرة على البقاء فى الذاكرة من جانب القصيدة ، ببنيتها الكلامية المستغلقة تأتى ، جزئيا ، من التزاوج (أو التلقيح) الذى تتكون منه لحميتها : وتفتيتها فى اى جزء منهـــا يعنى هدم العمل ، وهذه الحيل هى التى تسمح لنـــا بالعودة الى ايجــــاز الخطاب الشعرى ، بمجرد أن نقرأه أن نستمع اليه ، كما نعود لعمـــــل الاختيارات نفسها فى القـــانون اللغوى نتيجـــــة للضغط النسقى الذى يمارسه النص نفسه .

ان الحيز المـــادى للمقـــال لا يسمح لنا بتلخيص كـــل المواد الغزيرة النافعة ، التى تقـــدمها الأبحاث الأمريكيـــة حاليا لمن يهتمون بالعلاقات بين علوم اللغـــة والأدب . ومن ثم فانى أتوقف قليـــلا عند تلخيص وحيد ممكن ، وهو الخاص بالتفويين الحديد بأن دراسة التعبير الفنى ، على الأقل فى لحظة من اللحظات ، تؤدى الى ملاحظات متحققة بالتجربة ،

وهذه الملاحظات فيها الاجابة على نظرية عامة متناسقة لبنية اللغة ككل ، وكأداة للأدب . ويبدو ان هذا الاقتراح مقبول عند الدوائر الأدبية نظرا لأنه لا يستبعد اكتشاف كل ما ليس لغة في النص ، ومن ثم فان هوجو فريدريش ، مثلا ، قد قدم خدمة سيئة لهذه القضية المشتركة عندما وضع تحت راية Literatarwissensehaft فقط المجال الواسع للتعبير الفنى . وكانت الكلمات الأخيرة لجاكوبسون في بلومتجتون هى : « ان اللغوى الذى يصم اذنيه عن الوظيفة الشعرية مثل الباحث الأدبى غير العابىء بالمشكلات اللغوية والجاهل بالمناهج اللغوية ، كلاهما يمثل خطأ شنيعا » . انها حقيقة قديمة ، معروفة ، وحية في دوائر البحث الأوربية المختلفة . والأهم من ذلك هو أن الباحثين ، خلال السنوات الأخيرة ، قد اكتشفوا ضرورة هذه المهارة المزدوجة المطلوبة من هؤلاء الذين يهتمون بالمشكلات الأدبية ، وهذا الاكتشاف قد فرض شرطا شديد الصرامة على التعامل مع الأدوات النظرية . اننا في وقت ، لا يمكن أن نجد فيه مسافة ، داخل الجامعات ، بين اقسام الأدب واقسام اللغة .

هوامش :

(١) ان خاصية اللغة الادبية ، التى شكلت احد موضوعات فن الشعر الكلاسيكى ثم احياؤها على يد الشكليين الروس والبنيويين التشكيين . وفكر هؤلاء — الذى كان له صدى عند لغويين انجلو أمريكيين مثل صمويل ر. ليفين — قد عرف بواسطة ب.ل. جارفين (١٩٦٤) . وهناك ملاحظات عديدة عن فكر الشكليين بخصوص هذه المسألة في مؤلفات فيكتور ارليتش (١٩٦٤) و ت. تودوروف (١٩٦٥) . وقد انضمت هذه المشكلة الى الاهتمامات اللغوية — الادبية المعاصرة عند ر. جاكوبسون في اعماله الرئيسية التى سنشير اليها فيما بعد . وفضلا عن هذه التاثيرات نجد ان مؤتمر انديانا قد طرح فكرة تاصيل اللغة الادبية في مقابلة اللغة غير الادبية بآراء متباينة فيما بينها . ولعل اللغة الاولى تتميز بان درجة خضوعها اقواعد اقل ، وانها لا تاتى مصادفة ، وانها بمثابة اداة للخلق الفنى، الخ. وفى رايى فان بيارزلى M.C. Beardsley قد عرض المشكلة بشكل افضل عندما اشار الى انه تحت شعار Literary discourse تكمن ثلاث حقائق مختلفة من الانسب ان نفصل بينها هى : اللغة العروضية في مقابل لغة النثر ، ولغة الخلق الفنى في مقابل لغة غير الخلق الفنى ، ولغة المقال الادبى في مقابل لغة المقال غير الادبى . وعادة فانه عندما يتحدث عن اللغة الادبية يتجه للذهن الى لغة القصيدة ، حيث انها الاكثر خصوصية حتى الآن . وفى هذا الصدد تمثل فكرة جاكوبسون عن « الوظيفة الشعرية »

تقدما كبيرا ، وسوف نتحدث عنهــا فى السطور التالية ، وهى يمكن أن تظهر فى اى نص نثرى او شعرى ذى طبيعة ادبية أم لا . وخارج دائرة البحث الامريكية نجد دراســة رائعــة عن خصوصية لغـــة القصة عند الباحث السوفيتى باكتين Bakthine (١٩٦٨) .

(٢) يمكن الرجـــوع الى دراسة مستفيضة وموثقة فى هــذا الموضـــوع كتبها بالى Balley عام ١٩٦٩ .

(٣) أود ان الفت النظـــر الى دراسة الشـــاعر الناقد دامسو الونصـــو تحت عنوان « اعلان الاسلوب المبـــاشر فى « قصيدة السيد وفى الملاحـــم الفرنســية » التى يقـــارن فيهـــا بين الملحمة الاسبانية وبين بعض الاعمـــال الملحمية الفرنسية . وبالرغم من ان هذه الدراسة مؤقتة وغير كاملة الا انهـــا تمدنا ببيـــانات ذات اهمية بالغـــة لكي نعقد صـــور اختلاف بين كلا التراثين .

(٤) وهذا المنهج يبدو أكثر ســـهولة فى التطبيق وله فائدة مباشرة ، وهـــو فى ذلك افضل من المنهج الذى اقترحه العالم اللغوى ج.ب. تورن J.P. Thorne (١٩٦٥) . ويتمثل هذا المنهـــج ، باختصـــار ، فى كتابة القـــانون التوليدى للنص المحلل ، لكى نقارنه بعد ذلك مع قانون اللغـــة العـــام . واذا كانت قواعد كـــلا القانونين قد كتبت بنظرتين متلاقيتين فان هذا سوف يظهر فى الاسلوب عند المقـــارنة بينهما ــ وهذا الدفـــاع عن اللغـــة العـــامة فيه مواربة ، وهـــو يقصر التحليل على فترات لغتها الـــ estandar معروفة تماما ، ثم انه يعود ليطـــرح تلك المسالة البراقة جـــدا عن الصلات بين النسق الادبى وبين الانســـاق الاخـــرى المندرجـــة فيه التى تمثل اللغـــة ككل . وقد ظهر تقييم (عام ١٩٦٩) لتحليـــلات تورن وليفين وهاريس كتبه هندريش W.O. Hendricks

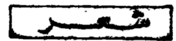
(٥) بعد أن اشار الى الدراسات اللغوية ــ الادبية فى روســيا (الشكليون) والمـــانيا (فوسلر ، اسبتزر ، اورباخ) واسبانيا (دامسو الونصو) كتب يقـــول : « من المدهش أن هذا النقد الاسلوبى لـــم يتاصل فى العـــالم الانجلوسكسونى . فهنا نجد الهوة بين علم اللغويات والنقد الادبى قد اتسعت بشـــكل كبير . فالنقـــاد يزدادون جهـــلا بفقــه اللغـــــة ، واللغويون ، وبخاصـــة من مدرســـة بالى ، وعـــلى راسهم ليوبولد بلومفيلد ، قد اعلنوا صراحـــة عدم اهتمامهم بمسائل الاسلوب واللغـــة الشعرية . ومع ذلك فان الاهتمام باللغـــة سائد بين النقـــاد الانجليز والامريكيين ، لكنه يتركز حـــول « علم المعـــانى » Semantica ، وفى تحليـــل دور اللغة « العاطفية » ، المتعارض مع اللغـــة الذهنية والعلمية » . ولا شك أن ويلك يصف الوضع الســـابق على مؤتمر انديانا ، الذى ألقى فيه كلمـــة بارزة ، ومن ثم كان يمكنه أن يقـــدم فى كتابه تقييما لتوازن اكثر معـــاصرة . وعن هذا الاهتمـــام باللغة عند النقـــاد الانجليز والامريكيين الذين يتحـــدث عنهم ويلك يمكن ان نقرا كتـــاب « لى » (١٩٦٦ من ص ٢٩ حتى ص ٥٢) . والكتاب الـــذي تظهـــر فيـــه هـــذه

الدراسة يعطى مثـــالا لتصحيح الوضع الذى انتقده ويلك ، حيث نجد الاهتمـــام بهذا الجانب وقد أخـذ يظهر فى العـــالم الانجلوسكسونى . وفى فرنسا ايضا حيث كان نقـد المضمون هـــو السائد تجد اللغة والادب . وقد اصـبح التقارب بينهما شيئا طبيعيا . ومع ذلك فان ما يبدو الآن طبيعيا قد استوجب فيما سـبق الكفـــاح من أجله . ولكن وجدت خـــلال فترة طويلة ، ومازالت موجودة حتى الآن صور لمقـــاومة عملية الجمع بين علم اللغـــة والادب . فخـــلال فترة طويلة ، على الاقل فى فرنسا ، كان العمل الادبى يجذب الناس أساسا بما فيه من مضمون ثم أخذ يهتم بعد ذلك بالشـــكل (ريمـــون بارت ، ١٩٦٨) .

(٦) وهـــو رأى كان موجـــودا عند دائرة موسكو اللغوية ، ووجد مقـــاومة عند أعضاء جماعة أوبوخاس Opojaz فى بتروجراد فيما بين عامى ١٩١٥ و ١٩٢٠ بالرغم من أنهم كانوا يعملون مع اللغويين فى مهمة مشتركة (انظـــر ارليتش ، ١٩٦٤) .

(٧) وقد أضاف للوظائف الثـــلاث التى قال بهـــا بوهلر (وهى التاثيرية ، والاشارية والارتباطية ، وهى مصطلحات تاتى فى اللغـــة الاصلية على النحو التالى Ausdruck, Darstellung y Appel على التوالى) وظيفة الاتصال التى من خلالهـــا يتاكد المتكلم من انتبـــاه السامع (مثل هل تسمعنى ؟ فى المكالمـات الهاتفية مثلا) . ان علم اللغة الذى يسمح باســـتخدام اللغة للاشارة بهـــا الى اللغـــة نفســـها . وفى الشـــعر المتمثل فى اســـتخدام الرسالة بمـا هـــو رسالة ، اى بصفتها تركيبا كلاميا مؤهل لهذه الوظيفة وتلقى منافسة من باقى الوظائف الاخرى :
« ان أى محـــاولة لقصر دائرة الوظيفة الشعرية على الشعر ، أو لقصر الشـــعر على الوظيفة الشعرية لن تؤدى الا الى تبسيط مخل وخاطىء . ان الوظيفة الشـــعرية ليست هى الوظيفة الوحيدة الموجـــودة فى فن اللغـــة ، ولكنها فقط هى الوظيفة السائدة ، المحددة بكسر الدال الاولى ، بينما هى فى الانشطة الكلامية الاخرى لا تمثل الا دورا ثانويا اضافيا . وعنـــدما نتنـــاول الوظيفة الشعرية نجد أن علم اللغـــة لا يمكن أن يقتصر فقط على مجـــال الشعر . ان مفهـــوم « الوظيفة الشعرية » ، وهـــو ــ كما ذكرنا من قبل ــ ثمرة من ثمار الابحـــاث الروسية والتشيكية حـــول اللغة الادبية . قـــد عرف خـــلال المؤتمر الدولى الرابع للغويين الذى عقد فى كوبنهاجن عام ١٩٣٦ من خلال كلمـــة العـــالم اللغوى جان موكاروفسكى .

(٨) ســـوف نتنـــاول هذه المسالة بالتفصيل فى مقـــال آخـــر تحت عنـــوان « الوظيفة الشعرية والشعر الحر » .



مقطوعات الناى الحزينة

مجموعة قصائد قصيرة

سهير المصادفة

سـهوا ،
ندمن الجرح للقـديم ٠
نقلم أوراق الصمت ٠
نداعب خصلات الانتظار ٠
ونرقـد ٠٠٠٠٠
قليلا ٠ قليلا فى الفرار

*

أهبط من لسـاعة أمى
للى صوت عربة مسحورة ٠
أتمـدد طفـلا ٠
بتجـاعيد غضبى ٠
يا مجنـون حلمى ،
تعانقنى ضجرا .
وحلمـا يحشد سـامى
الهـواء زائف .
تنسم جرحى
ليظل الموت حرفتى

وتظـــل قبرى
اعـــــــدو ٠٠.٠
لى من المـاء لونــه ٠
ومن الأفق حـــده ٠
الأول والأخير ٠
أتبـــادل والشفق ٠
الحلم والحنـــاء ٠
وعشق الاقتراب ..
لحضنك الوسـيع -
لحظة يا كون ، لى
ليحتوى المستحيل
أو يحتوينى

*

احلم كل يوم
براع طـــويل
أشعث الشعـــر
يلملم الشمس
بنطاله الذهبى ٠
يصرخ صمتـــه ٠
فى كل مار ٠
على باب القرية ٠
يرسم يــدا حمراء ٠
خيول تطارده ٠
شهبـــاء ـ بيضـــاء
فيعبر طـريق
الأرض والسماء ٠
وفى شجر الظـل
يذوب حنقه ،
يصرخ صمته ٠
لنـــا لقـــاء ٠
لنـــا لقـــاء ٠

*

ما كان لى ، ٠
ان أرتقى جبـــل الضباب ٠

وملح بحـار العالم :
حلقى ·
صمت جبـال الكـون :
صــــوتى ·
ما كان لى ، ·
أن أنزوى خلف السحاب ·
أحصـد أطفـال ·· ،
على صدورهم · أشجار العمر المعطوب ·
فى عيونهم · رعب مفتـــون ·
من أفواههم · ديدان تفتح أفواها ·
يتناثر فى الأجـــواء
منـديل عطيـل ·
آه ·
ما كان لى ، ·
أن أرتقى جبل الضباب ·

*

مدينتى سرداب ·
كل صاح · أرتدى عينيى ·
أنتعـل قدمى ·
أهرول بصمت طـويل ·
مدينتى سرداب طويل ·
تطاردنى النــوافذ ·
تتقاذفنى الأزقة ·
تصمنى الأجراس ·
تقف الذقـون
تساءلنى العيـون !
أى مسخ أنت ؟؟
ـ وطنى رغيف وكتاب ·
أنتزع عينيى ·
ـ وطنى رغيف وكتاب ·
ماذا لو !!
انتفضت قلاع الحمى ·
ولم يفسر حلمى ·

*

مدينتى .. عفوا
تركت القلم .
ألتهمنى أمسى ، .
صرت عـــدم .
شبح لليأس ، أخافنى .
دوار عفن ، أصابنى .
كلما عدت اليك ،
يا طفل برىء ،
أبيض الوجه ،
تغزل عينيه بريق .
أقترب منـــه . ، .
رغم الحريق ، العار ، الدمار
صمت الطريق
عينيه واسعتان
...... واسعتان
أقترب أكثر
حيث القلب راقــدا
حماقة حمــراء .
....
يا عجب ،
أستطيع الآن . أن أصف .
ومن رمادى أحترق .
أنتشى وأحترق ،
أنتشى وأغنى ،
حناجر النادبات صوتى

قصة قصيرة



دعوة للسحور

ربيع الصبروت

* ما زالت الاجساد تترنح من حرارة اليوم ·· والصيام · والبطون مثل الأرض الشراقى كلما أعطيتها مـاء · طلبت المزيد ·· جـاء عبد الله ناحية الحائط بتكاسل وهم بانزال البندقية من على كتفه · صـاح الشـاويش سـمير (انت اتجننت ياعسكرى ! ·· أوعى تعملها تانى ! ··) ·

أعاد عبد الله البندقية الى كتفه · اتجه ناحية الحصيرة داخل الكشـك فحملها ، واخـذ يتلفت ثم مضى خلف الكشـك · ألقى الحصـيرة على الأرض وانحنى يفرد طيـاتها ويرفع يده اليسرى يسند البندقية على ظهره كلما مالت ·

* كان الشاويش سمير يقوم بتجهيز أدوات الشاى وجاء سـيد يحمل على يديه الفول والمخللات وساعده عبد الله فوضع قليلا من الملح وفتح كيس المخللات · وسمعوا صـابر وهو قـادم من بعيـد يخب فى حذائه · كان يحمل العيش والخيار والطماطم · قال صابر عندما اقترب (الطابونة موت ياعم ! ·· انا عارف ايه ده ؟ الناس حتاكل بعضها ! ·· ولا القيامة بينها قربت تقوم !) ورد عبد الله دون أن ينظر اليه (هات هنـا يا ··) واخـذ يرص الطعام على الحصيرة وقال سيد (ما حدش حيغسل الخيار والطماطم ؟) زعق فيه الشاويش سمير (أمال انت بتعمل ايه ·· بيه حضرتك ! ؟) قام سيد وقال عبد الله (هى السـاعة بقت كام ؟) لم يرد عليـه أحد ، فقـال يرد على نفسـه (تلقاها بقت واحدة ··) · مسح الشاويش سمير يده فى الأفرول وقال لصـابر (املى القلة اجرى) ثم رتب عدة الشاى وجلس على الدكة ·

* كانت عربات الباعة هامدة بعد زحام البيع والشراء طوال اليوم · وكانت بقايا اقفاص فارغة ، وخضروات فاسدة ملقاة على جانبى

الطريق · وكان بعض الباعة يسهرون بجانب فرشهم · وكانت مخلفات السوق قد تناثرت هنا وهناك وبين الحين والآخر تقبل سيارة فيقف أحد الجنود عند البوابة يرقبها حتى تمر · فاذا ثم ينتبه أحد صاح الشاويش سمير (قوم انت وهو شوف العربية دى ···) وبعد أن تمضى يميل برأسه ويهمس لنفسه (ليكون البيه المأمور !) ·

* حرك عبد الله البطيخة أمامه ، وتناول السكين وبدأ فى تقطيعها ثم جذب جزءا منها ، نظر فيه ومد يده بجزء البطيخة الأبيض فى حركة دائرية أمام أعينهم وقال بسخرية (حتى البطيخة قرعة !) ورد الشاويش سمير : (ما هى لازم تكون قرعة ! ·· وتجيلنا احنا ! أمال حتروح لمين يعنى !) ·

* قال سيد وهو يجفف يده (تصدق يا حضرة الصول سمير ان أبويا كان عايز يرجع لأمى ! ·· أى والله ! ·· انما مين ! مرضيناش··) زام الشاويش سمير وقال (تلاقى أمك هى اللى عوزاه يرجع) وذافع سيد بحرارة (لأ ياشيخ · داهيه اللى قالت أوعو يدخل هنا تانى) ·

* هم ··· خرجت من أنف الشاويش سمير وهو سارح (كان زمان المره هى اللى تغضب وتسيب البيت ! الحال اتقلب ! ·· دنيا عجيبة ! !) وبدا محاصرا بالأفكار كطفل · وأحس سيد بليونته فقال (والله يا شاويش سمير الواحد زهق خالص · مش عارف أعمل ايه ·· البت أختى عاوزه تتجوز وعندنا عيل فى المدرسة ·· ومصاريف !) ·

* أشاح صابر بيده فى وجه سيد (يا راجل روح أجرى) ثم نظر لعبد الله وتحدث الى سيد (يا عم أسكت أسكت ·· انت فاكر ان دى حاجة !) وعاد يوجه الحديث لعبد الله (والله ياد يا عبد الله الواحد فى بلاوى ·· أمال دا لو كان مطرحى كان عمل ايه ! ؟) وابتسم بمرارة (دانا لو تعرف جاى ماشى على رجلى من البلد ! ·· ايه رأيك بقى ؟ !) ·

* كان الشاويش سمير قد وضع البندقية بين رجليه ، وقبض عليها بيديه من أعلى وأسند رأسه على فتحة الماسورة · كان وجهه يتجه للأرض شاردا يفكر ، وسأله عبد الله بلطف (مالك ياصول سمير ؟) · هز الشاويش سمير رأسه وقال بأسى (لا أبدا ·· الواحد

بيفكر فى احوال الدنيا) ثم بدأ ينفعل (حتة عيل عندنا فى البلد كان حياكل الواد ابنى بالعربية النهاردة ! ·· سافر سنتين بره وجه يتنطط على الناس ! · ما تقوم تنادى الأفندية يتسحروا ·) ·

* قال محمد أفندى قبل أن يجلس (شفتوا الحادثة بتاع النهاردة ؟) ورد سيد وصابر (لأ · حادثة ايه ؟) وسارع الشاويش سمير (حادثة العمارة ؟ ولا العيال الحرامية اللى مسكوهم ؟) قال كمال أفندى بسخرية مشيرا الى قضية الرقيق ونطق القاف كافا (قضية الركيك الأبيض ؟ ـ وهز رأسه بلا مبالاة ـ طب ما كله بقى ركيك !) ·

* رفع محمد أفندى يده فى الهواء ورد بحماس (لأ ياعم · رقيق ايه ودقيق ايه ! طب ما الواد ابنى بيقول انه رقيق · يبقى ابنى قضية بقى ! ؟) لأ يا عم ·· لا رقيق ولا عمارة · دا فى الجرنال بتاع النهارده · قضية اختلاس · ناس تقال قوى · وبيقولو فيه أطعمة فاسدة و ··) وفتح سيد فمه (يا خبر يا جدعان ·· تقال قوى وحرامية ؟ !) ألقى محمد أفندى عود الكبريت وقال منهيا الحديث (الدنيا ملانة بلاوى يا عم !) ·

* وضع صابر القلة على الحصيرة ، وكان قد سمع الكلمات الاخيرة · فقال (بس بيقولوا الحكومة الجديدة حتنضف البلد) كان سليمان أفندى قد وصل فقال (حكومة ايه ياعسكرى ! انت عارف حاجة !) وضحك ضحكة باهتة · ثم جلس ينظر للطعام على الحصيرة وسأل (جهزتوا السحور ؟) ولم يرد عليه أحد · قال سيد (أى والله صح · لسه مية البحر مية ! ما بقتش طحينة ولا حاجة !) وتسلل صوت من الركن (ولا حتبقى !) وأكمل سيد (تصدق ياسليمان أفندى ·· فاكر ياد يا عبد الله يوم ما كنا رايحين بالعيال بتوع المظاهرات للسجن ؟ واالله يا أستاذ سليمان بقوا يقولوا كلام ! أنا مش عارف بيجبوه منين ؟ ! · أتارى الدنيا فيها حاجات ! بس مين يا عم يـ ·· ! طب دول الظاهر بايعين نفسهم ! ولا بتوع الجماعات أمات دقون ! · دول قعدوا يهتفوا يا جدع !) وسأل الشاويش سمير (الساعة بقت كام يا محمد أفندى ؟ ·· الواحد ما فطرش من التعب وشرب الميه ·) ·

* استيقظ صابر من شروده وقد اكتسى وجهه بالأسى وقال (بيقولوا ياكمال أفندى انهم حيخلوا الرجالة تولد زى الستات ! ـ

التفت منزعجا الى محمدَ أفندى ـ حقيقى يا محـمد أفندى ؟ ٠٠ الله ! ايه الحكاية ! دى حاجة تجنن ! قلّب كفه وأخذ يتلفت ضحك كمال أفندى وقال (ياد يا عبيط ٠٠ دا اسمه تحـديد النسل ٠ حيقطعوا خلفك) ورد محمد أفندى (لأ ياعم ٠٠ دا موضوع ودا موضوع) قاطعه عبد الله ونظر لبطنه وأنى باشارة من يده (الله ٠ أحبل ! وأخلف عيال ! والله عال !) وضحك الجميع ٠ لكن محمد أفندى بدا شاردا مهموما ، وكان صابر ما يزال هو الآخر كذلك ٠ التقت نظرتهما ، وقال محمد أفندى بسرعة (تصدق ياد ياصابر ٠٠ الواحد عقله بقى يودى ويجيب ! أنا قريت مرة ان الدول الكبيرة بتدينا المعونة وتخلينا نحـدد النسل بالعـافية ، وبيقولوا انهم اتفقوا مع الحكومة لو ما حددناش بالزوق ٠٠) قال عبد الله (بس النـاس بتوع الدين قالوا هم كمان ! وقالوا عشـان مفيش أرض تكفينا !) ورد الشاويش سمير مشيحا بيده (يا عم أرض ايه وبتاع ايه ٠٠ دى شغلة يهود) وصاح عبد الله وهو يضحك بألم (ما توديناش فى داهية ياصول) وسأل كمال أفندى (ايه ياأستاذ محمد ؟ مالك سهمت كدا ليه ؟) وجاء صوت محمد افندى من بعيد (والله يا كمال أفندى أنا مش عارف مالى ٠٠ انا كنت سمعت مرة انهم حيحطوا منع الخلف فى الأكل والشرب) نظر للطعـام على الحصيرة بعين زائغة وامتعطى وقال صابر (صحيح يا محمد أفندى ٠ تصدق ! أنا كنت باعمل الشاى وكنت الاقى على وش الكباية حاجة كده زى الزيت ! بس ما خدتش فى بالى ٠٠ دا يبقى صحيح بقى ٠٠ طب وبعدين ؟ !) كان سيد قد أشعل سيجارته منذ قليل فنظر الى صابر ثم نظر للسيجارة فى ريبة وامتعاض وقذفها بعيدا ثم بصق ناحيتها ، وقال سليمان أفندى وهو يضحك (يعنى مش حتكلوا ؟) وفوجئ الجميع بمحمد أفندى يرد بحزم وحزن (لأ ٠ مش واكل) وسأل سليمان أفندى مستغربا (ازاى يامحمد ؟ انت بتتكلم جد ؟) وقبل أن يجيب محـمد أفندى قال صـــابر (ولا أنا كمان ٠٠) ونهض صابر فجلس على السلم ووضع رأسه على كفه ، وقال محمد أفندى وقد ازداد حزنا (حتى الشاى !) ٠

* تراقص كمال أفندى وقال بصوت مرتفع (بس بس ٠ بلاش نكد انت وهو ٠ اسمعوا النكتة دى ٠٠ مرة واحد كبير ٠ كبير قوى ٠ ماشى فى الـ ٠٠) وضحكوا بمرارة ٠

* كان عبد الله قد ذهب الى دورة المياه ٠ وقال كمال أفندى وهو يمد يده الى الرغيف (طب أنا سمعت بقى كلام أكيد وما كنتش عايز أقول لكم عليه) استفسروا جميعا (ايه ؟) وقال كأنما يقذف

حجرا وكان يريد التخلص منـه (البتـاع ده بيجيب السرطان للنسوان) ونظر اليهم باستهزاء مهموه رشملهم الفزع فردوا بذعر (ايه ؟ !!) وسقط نصف الرغيف من يد سيد على الارض ، وقال الشاويش سمير وهو يكاد يبكي (يا نهار أبوهم اسود ! أتارى البت مراتى رايحة جاية على المستشفى ومش راضية تقولى ! ــ سهم قليلا ثم تابع ــ واتارى لونها مخطوف كدا ودايما نايمة مش قادرة تعمل حاجة !) ٠

قال سـليمان أفندى وهو يزدرد اللقمة الأولى ويلقى الرغيف بكلتا يديه (وبعدين ! احنا حنلقاها منين ولا منين يا جدعان ؟ !) ٠

* كانوا قد انفصلوا ، وتذكروا دلائل كثيرة لم يدركوا مدلولاتها ٠ فبدأت أفكارهم تعمل ، وتوقفت سيارة بجانب السور ، وفجأة وجدوا المـأمور يقف فوق رؤوسهم ، وكان سيد يقول دائما بعـد أن يمر عليهم (طب زى القضى المستعجل !) زام المـأمور ورفس الشاويش سمير فى مؤخرته فوقف الجميع ، ومد المـأمور يده فجزب سيد من ياقته ثم صفعـهببطء وقوة ، وقال وهو يركله (تعالى يا بن الـ ٠٠ والله لاقطع خلفك) ثم دفعه بعيدا وجذب كرسيا وجلس يسبهم واحدا بعـدالآخر ثم أمرهم يرفع البنـادق لأعلى والجرى حوله ، والتفت الى محمد أفندى وسليمان وكمال وقال متضاحكا (مش عارف أنام !) ووعدهم بالمزيد وهو ينصرف ٠

* جلسوا ينظرون للطعام بقرف ، وظلوا واجمين ٠ بينما انسابت دموع صابر رغما عنه ٠

* كانت الميـاه التى تحتجـزها بوابات الكوبرى تتزاحم ، وكانت تعافر كى تتخطى البوابات الى الجهة الأخرى ، وكان هديرها عاليا ٠ بدأت خيوط النهار تتسلل ناحية الأشجار ، وكان عبد الله يرفع يده بمشقة فيمسـح دموعه ، وتكاثف الصـمت يخيم على وجوههم المتعبة ٠ وقف سيد فى هدوء ، فوضع البندقية بجانب الحـائط ثم مضى ناحية الكوبرى ، وعيونهم جميعا ترقبه ، وعندما كان يهوى ناحية المـاء المندفع ٠ شهق صابر ، ووضع يده على فمه فسقطت البنـدقية ودفعتهم حركة فجـائية ٠ لكنهم لم يقفوا تماما ٠ ثم شملهم الصمت مرة أخرى ، ونهض صـابر فالقى بالطعـام على الطريق وتشممته الكلاب بجانب السور فاتجهت نحوه ، بينما ظلت عيونهم مشدودة صوب المياه ٠ وأقبل الباعة نحو عرباتهم ينظفونها بتكاسل واتجه الشـاويش سـمير نحو التليفون فتحـدث قليلا باقتضاب ، ثم كتب بضع كلمات فى الدفتر واتجه نحو البوابة ، فوقف مستندا عليها ، وقد ثبت البندقية على الأرض ووضع كلتا يديه على فوهتها من أعلى ٠

شعر



عبد العزيز موافي

حطمت طيور اليتم فى صدر المدينة ،
كانت الأشجار تفزع من هديل الليل ، تضطرد المسافة
تنتمى للظل أجسادا من الفولاذ والورق المقوى
والخنادق تحتمى بيمامة ، خلعت غصون الأرز عن سيقانها
و استشهدت
الأرض تقتل عاشقيها ثم تفتقد الحضور الى الخرائط
ما هنا ..
لم تبصر الأحزان أبعد من حدود القلب
بأتلف الضجيج بها ، وأنسجة الفضاء تضيق :
هذا الليل للسكنى ، وليس القلب للاتراب
ينفرجون بين الموت والأسلاك ذاكرة ، ويلتثمون
للموتى غريزتهم ، وللكهنوت لا تمضى سوى الأجساد
نعرف أن هذا الحزن يفتقد الاطار
نهيىء الأفراح للمنفى
ليغدو الجرح أطول قامة منا ، وأقرب من غروب السهل
يبقى كعكة لليتم أن يتجشأ الغازون لا يتهادن القتلى
يبقى كعكة لليتم أن يتجشأ الغازون لا يتهاون القتلى ..
ويلتمسون فوق ساحة الذكرى ، وفوق خريطة للتيه
خبز النفى ، يختزلون تلك الأرض فى كفين
« آ ا ا ه » ..
ثم يطردها الزفير الى حدود اللمس
تلتهم الغريزة ما تبقى من طقوس الموت ، تغفو
ثم تخبو

ليس عام الفيل بل عام الفجيعة
انه التقويم يبدأ من جزيئات الحصار ، وينتهي حتى خطوط
المدنة الاخرى
فيضرجون
لا تترادف الاجساد والقرميد
بين الراس والمقلاع فاصلة
وممحاة غدت بيروت
مرآة غدت بيروت
بللورا من الأعشاب والضوضاء
تخرج من صفات العشق والورق الملون
ندخل التكريس عارية من المتع الصغيرة
« فتح » زينتها ، وموئل ما يصف القلب
ندخلها
تكون علامة أخرى
تكون بديهة الأسلاك حاضرة
يكون البحر أو بيروت
هذا البفر سبى بابلى
تنتمى بيروت للوطن المهاجر
والملوك تعاقبوا ، لا ينظرون الى الفجيعة ما وراء الطيلسان
يرتلون شروطهم :
(لسنا نجيد السبى ، بل نعتاده)
ويحوقلون
ليصبح الوطن الرغيف ولحظة الايلاج
تصبح المتع الصغيرة سادنا ، يأتى من العهد القديم الى
الجليل :
« مبارك رب الجنود
من الفرات الى أعالى النيل يصعد ، فوق أعمدة الدخان :
لنسلك الأرض التى .. »
كى تطرد الوطن الخنادق
يدخل الوطن الحقيبة
حاملا خبز المناولة الأخير ، وساحبا اسلاكه فيما تبقى
من فراغ :
(ليس بين الله من وجد وبينى ، غير هذا التيه
لا يفضى للطريق اليه »

قــراءة في رواية كلما عاد الربيع

د٠ محمود الحسيني

ليست القضية قضية رواية جيدة ورواية رديئة ٠٠ فالمطابع تخرج علينـا كل يوم بعشرات من الروايات ٠٠ منها القليـل الجيد ومنها الكثير الردىء ٠٠ ولكن القضية هي هذه الضـجة الكبرى التي سبقت اصدار الرواية ـ التي نحن بصدد قراءتها الآن ـ من خلال هذه الحملة الاعلانية المكثفة بجريدة الاخبـار ترويجـا لهـا ٠٠ في حين أن ثمة روايات جيدة حقـا تصدر دون أن يسمع أحـد عنهـا ٠٠ وأن ثمة روايات جيـدة أخرى لا يجد أصحابها وسيلة لنشرها ولو بطريقـة المـاستر ٠ وتصـدر الرواية ويتضح للقارىء المتمرس أنها ـ الرواية ـ بعـد هـذه الحملة الاعلانية المكثفة ضجة ولا فن ٠ ولا ينبغي أن تمر مثـل هذه الرواية التي سبقت بعاصفة من الاعلانات دون أن يقـول النقـد كلمته ٠

وقـد صدرت هذه الرواية عن سلسلة « كتـاب اليوم » في كتـاب يحمل عنوان « كلما عاد الربيع » للكاتبة اقبال بركـة التي تعمل صحافية بمجلة « صباح الخير » ٠ والكتاب يحوى هذه الرواية التي يحمل عنوانها مع تسع قصص قصـيرة ٠٠ وسوف أقصر حديثي هنـا على الرواية لعـدة أسباب : منها ان الرواية هي العمل الذي ركزت عليه الكاتبة بدليل انها جعلت عنوانها عنوانا للكتاب ٠ ولانها ـ الرواية ـ تستوعب الجـزء الأكبر من الكتــاب ، فهي تقع في ٨٢ صفحة في حين أن القصص

القصيرة التسع ومعها التعريف بالكاتبة تقع فى ٦٩ صفحة ٠
وثالثا لان الكاتبة صدر لها خمس روايات من قبل ، فهى اذن روائية مارست هذا اللون من الأدب وتجيد السباحة فيه ، ويصبح من حق النقد ـ بعد ذلك ـ ان يقول كلمته ٠٠ وأخيرا لأن القصص التسع القصيرة أقل بكثير من مستوى الرواية ٠

اعترف منذ البداية أن الكاتبة « **اقبال بركة** » استطاعت أن تشدني الى روايتها منذ سطورها الأولى ٠٠ وأجبرتني على قراءتها فى جلسة واحدة ٠٠ واعترف ـ أيضا ـ بأنني بعد قراءة الصفحات الأولى اعتقدت اعتقادا جازما بأن الرواية ستقول شيئا ٠٠ وأنها تختلف عن كثير من الروايات الاخرى لكاتبات أخريات ٠٠ حتى أنني بعد أن وصلت الى منتصف الرواية تقريبا بدأت أشفق عليها لهذه المحاولات المضنية التى تبذلها الكاتبة لجذب القارىء ٠٠ وخفت أن تنفد هذه المحاولات فتخسر تارثها ولما تنته الرواية ٠ وقد تبدت هذه المحاولات المضنية فى اختيارها لهذا الطريق الأصعب فى البناء الروائى ٠٠ ولا أعنى بالطريق الأصعب هنا استخدام تقنيات القصص الجديدة أو اقترابها من تخوم الرواية التجريبية الحديثة ٠٠ فالرواية ـ كما يبدو منذ الصفحة الاولى ـ رواية تقليدية شكلا ومضمونا ٠٠ لكنني أعنى انتهاجها لأسلوب « رواية اللقطة » أو « رواية الموقف » « الموقف بمعناه الفنى لا الايديولوجي » الذى يستوجب التركيز والتكثيف والابتعاد عن الترسل والتزيد ٠٠ لكأنها قصة قصيرة مطولة ٠

والرواية كلها ـ من هذا المنطلق ـ اجابة عن سؤال طرحته فى الصفحة الأولى : « أين ذهب رفقى ؟ كيف ومتى جمع كل أشيائه وغادر البيت بلا كلمة ، بلا تفسير ، بل والاشد غرابة (الصواب بل الأشد غرابة) بلا سبب » ٠ ورفقى هذا زوجها ٠٠ كان يعمل معها فى الشركة نفسها التى تعمل بها ٠٠ رفضت كل من تقدم لها طالبا الزواج منها ، وفضلته عليهم جميعا ٠٠ دون أن ندرى لماذا ٠٠ واذا كان الكاتب حرا ـ على حد قول « أندريه جيد » ـ فى تحريك شخوصه فيجعل البطل ـ أو الكاتب الراوى ـ يرفض هذا ويفضل ذاك ٠٠ فان الذى ترفضه هذا التعسف فى اتخاذ هذا الموقف وهذه السذاجة فى الحوار الذى تم به هذا التفضيل :
« بدأت الصداقة تنمو بيننا عن طريق العمل ٠ كان يسلم بآرائى وينفذ كل ما أقترحه عليه من تنظيمات ومشاريع بلا مقاومة ٠٠

ذات يوم سألته :

ـ رفقى ٠٠ لماذا لم تتزوج حتى اليوم ٠٠ ؟!

يغت لسؤالى ٠٠ وبعد تردد أجابنى بأنه ليس واثقا من المرأة التى اختارها قلبه ستوافق على الزواج منه ٠٠ كرهت أن تدور وتلف أكثر من هذا ٠٠ فسألته بصراحة :

ـ هل بحت لتلك المرأة برغبتك فى الزواج منها ؟!

أجاب وعيناه مثبتان فى الأرض :

ـ لم يحدث

قلت له : يا للحمق ٠٠ وكيف تستنتج شيئا من فوضى وهمى ٠٠ ألا ترى أن الحياة تجرى كالحصان الجامح ٠٠ وأن العاقل من يتشبث بجمالها ٠٠

نظر الى فجأة وسألنى بشجاعة لم أكن أتوقعها منه :

ـ وأنت ٠٠ لما لم تتزوجى حتى الآن ؟

أجبت وعيناى مثبتتان فى عينيه :

ـ لأن الغبى الذى أريده ٠٠ لا يملك الجرأة الكافية لطلب يدى ٠٠

٠٠٠ وتزوجنا » (ص ٨٠) ٠

ولا نريد أن نتوقف عند ما فى هذا النص من سذاجة فى الحوار واستنطاق الشخصيات بلسان الكاتبة فى لغة تقريرية حادة (يا للحمق ٠٠ وكيف تستنتج شيئا من فرض وهمى ٠٠ ألا ترى أن الحياة تجرى كالحصان الجامح وأن العاقل من يتشبث بجمالها) ٠ لكننا نشير فقط الى هذا الاختيار غير المبرر اجتماعيا وفنيا ٠٠ والى تعسف هذا الموقف لمجرد ادانة الزوج لتبرير أحداث القصة ٠ كما أشفقت على الكاتبة وأنا أشعر بمدى معاناتها وهى تستنبت بذور الشك والخوف والحيرة فى نفسها ٠٠ فها هى القصة تقترب من نصفها ٠٠ بل تتجاوز النصف دون أن يعود رفقى (تبدأ الرواية من صفحة ٧٣ وتنتهى مع نهاية الكتاب صفحة ١٥٥) وتوقعت ، ولا شك أن القارىء المتمرس قد توقع معى ، أن الكاتبة «تخطط» لمفاجأة تفاجىء بها القارىء وتنهى بها روايتها ٠٠ وكان مبعث الخوف والشفقة أن يضيع كل هذا الجهد لمجرد المفاجأة ـ وهى المتعة الوقتية ـ ٠٠ تبحث وتكد وتعانى وتتوجس الظنون ٠٠ ثم يظهر « رفقى » فجأة دون أن يحدث شىء مما أوحت به الكاتبة الى القارى ٠٠ وأكد هذا التوقع عندى محاولة ايهام القارىء بتصديق ما يشاع عن زواج « رفقى » من سكرتيرته « أحلام » وسفرهما معا الى احدى الدول

العربية ٠٠ خاصة وأن الاثنين قـد تقـدما معا فى وقت واحد بطلب أجـازة بدون مرتب ٠٠ تلك الشائعة التى تلح عليها الكاتبة وتوحى بها للقـارىء فى أكثر من موضع من الرواية « سأذهب الى مكتب رفقى مباشرة ٠٠ من حقى أن أعرف ٠٠ لمـاذا تركنى ؟ تذكرت أحـلام ٠٠ سـكرتيرة قسـم المشتريات ٠٠ لا بد ستكون هنـاك ٠٠ وستسمع حديثنا ٠٠ وقـد يحتد النقـاش بيننـا وتعلو اصواتنا ٠٠ وقـد أندفع مغـادرة المكتب وشرارة الغضب فى عينى ٠ هل أترك « أحـلام » تستمتع بهـذا المشهد المثـير ٠٠ ونشمت فى ؟ ! ـ « لا أعرف لمـاذا لا أرتاح لتلك المرأة ٠٠ أحـلام ٠٠ منذ أول يوم تسلمت فيه عملى (عملها) كمساعدة لرفقى ٠٠ أبديت تحفظـاتى عليهـا ٠٠ قـاوم رفقى وأصر فى عنـاد على أن يبقيها معه ٠٠ لكننى لم أخرى ؟ ! » (ص ٨١) ـ « سألتنى سعدية بلهفـة : ما الحكاية ٠٠ رفقى من أجل أحـلام ؟ تلك الفتاة التـافهة التى ترن ضحكاتها فى الممرات ٠٠ ذات المشية الخليعة والازياء المضحكة ٠٠ أنا أوضع فى كفـة وأحلام فى كفـة أخرى ؟ ! » (ص ٨١) ـ « سألتنىسعدية بلهفة : ما الحكاية ٠٠ رفقى قـدم طلب أجازة بدون مرتب ٠٠ اسمعينى جيدا ٠٠ أنت لا بد أن تعرفى ٠٠ أحـلام أشاعت فى الشركة أن رفقى سيتركك ويتزوجها ٠٠ هل هذا الكلام صحيح ٠٠ ؟! » (ص ٨٤) ـ « وقبل أن أستطرد فى تسـاؤلاتى ألقى عبد العظيم بمفـاجأة جديدة فى وجهى : أحـلام سكرتيرة القسـم ٠٠ هى أيضـا تقـدمت بطلب أجازة بدون مرتب » (ص ٨٨) ـ « الذى حـدث أن أحلام جاءتنى منذ أيام وفى يدها طلب الحصول على اجازة بدون مرتب ، ولمـا سألتها أن تضيف السبب لأن مجلس الادارة لا يوافق على الطلبـات غير المسببة كتبت بخط يدهـا : لمصاحبة الزوج فى رحلة عمل بالخارج ٠٠ وقلت لهـا : ولكنك لست متزوجـة ٠٠ قالت : سأتزوج قريبا ٠٠ وسنغادر القـاهرة فى اليوم التالى » (ص ١٣٥) ٠

وتقع المفـاجأة فعـلا ٠٠ لكن قبل أن تنتهى أحداث الرواية ٠٠ ففى صفحة ١٣٩ وبعـد ٦٤ صفحة من ٨٢ صفحة هى حجم الرواية يعود «رفقى» دون أن يتزوج أحـلام ودون أن يسافر معهـا الى احدى الدول العربية ٠٠ ونعلم أنه كان فى الصعيد يحـاول استرداد أرضه المغتصبة من عمه ٠٠ ونعلم أيضـا أنه رغم هذه القطيعة الكـاملة بينه وبين زوجتـه يعـرف كل شىء عن حيـاة زوجته ٠٠ يعرف قصة علاقتها بعبد العظيم بك مدير الشركة وأنه يتسلى بهـا ولن يتزوجها لانه مصاب بالعجز الجنسى ٠٠ واذا كانت المفاجأة ـ اذن ـ ليست الهدف من الرواية ٠٠ فماذا تريد الرواية أن تقـول ؟ ٠

قبل نهاية الرواية بعشر صفحات ، وفى صفحة ١٤٤ تدير الراويه قرص التليفون فجأة وتتصل بالمحامى : « أنا عفت الشربينى ·· موظفة بشركة ·· أطلب تحديد موعد مع سيادتك ·· أفندم ·· نعم ·· أريد أن أرفع قضية طلاق ·· طلاقى من زوجى بعد عشر سنوات زواج ·· نعم يوجد أولاد ·· سبب الطلاق ؟ لم أعد أطيقه يا سيدى ·· أصبحت العشرة بيننا مستحيلة » · ولكن ماذا يحدث بعد هذا التوتر وهذه الغضبة ؟ وبعد اتخاذ هذا القرار الحاسم ؟ · لا شىء يخدم أحداث الرواية أو يساعد على نمو الخط الدرامى فيها ·· تستسلم الزوجة لهواجسها ·· وتروح تدير بينها وبين نفسها محاكمة وهمية تدين فيها الزوج والناس والقانون والمجتمع ·· وتكون علاقة جديدة أو تحاول توطيد علاقتها مع « شاكر » زميلها القديم الذى رفضته زوجا لها وفضلت عليه رفقى ·· وتتخذ موقفا حاسما من صديقتها الوحيدة « سعدية » التى بات واضحا أنها ـ سعدية ـ كانت تطمع فى صداقتها ·· كما تنتصر لنفسها من مدير الشركة الذى اتضح أنه كان يتسلى بها ·· وتعود الى أسرتها تحتمى بها وتستشيرهم فى مأساتها ·· تلك الأسرة التى حاولت الكاتبة أن تقنعها بأنها لا تعرف عن أمر تغيب الزوج شيئا ·· وتتفرغ لتربية أولادها ·· وتنتهى الرواية ·· مجرد « حشو » من قبيل تصفية الحساب ·· كالذى تشاهده فى الحلقة الأخيرة من المسلسلات التليفزيونية التى تزدحم بالحلول الكثيرة وسد المنافذ التى فتحها المؤلف وكان حتما عليه اغلاقها ··

وكان من الممكن أن يتعاطف القارىء مع بطلة الرواية ويشاركها مأساتها ·· وكان من الممكن ـ أيضا ـ أن تكون الرواية جيدة لو أن الكاتبة تخلصت من العيوب الفنية التى افسدت عليها عملها ·· والتى يمكن تلخيصها فيما يلى :

* **لم تستطع الكاتبة تبرير تغيب زوجها فنيا ·· أو انقطاع أخباره فجأة ·· وجعلت من تغيبه وسيلة ساذجة لتبرير مواقف الرواية ··**
* **افتعلت الكاتبة مصادفة ممجوجة جمعت بين مطالبة الزوج وسكرتيرته فى وقت واحد بأجازة بدون مرتب ·· وتردد ذلك فى الرواية لتربط بين تغيب الزوج وطلب الاجازة ·· ليتم لها تهيئة الجو واستعداد القارىء النفسى لتقبل أحداث الرواية ·**
* **لا يستطيع القارىء أن يقتنع بجهل أسرة « عفت » وأسرة « رفقى » بما حدث بين الزوجين وهما يعيشان فى مدينة واحدة ·· ورفقى لم يغادر البلاد ! ··**

* تعسف المواقف الكثيرة التى لا تقتضيها الرواية ·· كالموقف الذى سقناه والخاص بالاتفاق على الزواج ·

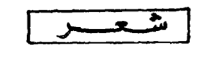
* انطاق الشخصيات بلسان الكاتبة فى حدة وفى أسلوب انشائى ·· وفى الموقف الذى سقناه دليل على ذلك ·

* لم تستطع الكاتبة التخلص من الزوائد والاستطرادات والتزايدات الكثيرة التى حشت بها روايتها دون مبرر فنى مثل الحوار الذى دار بين الراوية وابنتى عبد العظيم بك ·· ومثل حشر صديقها القديم « شاكر » فى الرواية ·· ومثل الثرثرة الكثيرة التى دارت بين زملاء عفت فى المكتب ·· ومثل الحديث الذى دار بين عفت وزوجها عن بيجماليون ··

* لغة السرد الحادة واللغة الخطابية والتقريرية التى أنتشرت كثيرا فى الرواية مثل قولها : « اختلفنا كثيرا ·· رفقى وأنا حول شخصية بيجماليون ·· كان رفقى يراه على حق فى تحطيم تمثاله الجميل بعد ان تمرد على خالقه وتنكر لجميله ·· أما انا فكنت أرى تمرد التمثال ثورة على الزيف ورفضا للسيطرة » (ص ٧٩) ـ « يا لقسوته ·· يا لقسوة الرجال عندما يحقدون » (ص ٨١) ـ « الآن أستطيع أن أواجه الدنيا بصدر مفتوح ·· وأقول للجميع لا ترثو لحالى ·· أنا عرفت الحقيقة أما أنتم فما زلتم تغوصون فى وحل الأوهام » (ص ١١٢) ـ « زوجى الذى اخترته كان رجلا غريبا ·· مملكتى كانت من القش فتناثرت مع أول عاصفة واجهتها وتركتنى عارية ألوذ ببقية كرامتى حتى لا أغرق فى طوفان المجهول » (ص ١١٨) ·· وغير هذا كثير ··

* فى اطار الشكل يأتى تناوب السرد بين ضمير المتكلم وضمير الغائب فى فصل حاسم غير نابع من صميم التجربة ودون أن يوظف توظيفا حيا يجعل هذا التناوب خيطا فى نسيج التجربة ··

* مضمون الرواية مستهلك ·· فلم تخرج عن ذلك الموضوع الاثير لدى كاتباتنا والذى يدور حول الحب والزواج والطلاق ·· على أننا ما كنا نود الاشارة الى ذلك ·· وما كان لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون ·· فقط لو أن الكاتبة تناولت هذا المضمون برؤية جديدة أو من خلال معالجة فنية مقنعة ·



أوجاع حلم يبارز صوت البئر

جمال محمد فرغلى

تفوك ... كيف يحيلون عيون الخضرة عنى ؟
بدخلها السياح فتتمطى تعبا أو ... خجلا ... فى ازهار الخوف المائية
وجهك ... واجهة المدن الحضرية
ملكا ... مذ كانت حوريات المملكة الزرقاوية
للأطفال نشيدا قوميا
كأس الشمس السرية
اثمار الحسن النامية يجيد عروستنا
مشرقة بالخصب وبالبقرات السبع
ـ هل بدوى أنت ؟
ـ أنا منها مرج أزاهيرى ... وحقول عصافيرى
وخيولى البرية ... وهدى قنديلى
فبض كلام الله ووحى صمودى أمطار مسرتنا
أقداح الشاى الى الضيف وليلة عيد حصاد مجرتنا
ـ تلك سجلاتك صومعة ... تشرب نخب هوائك
فى برد مطاراتك

لن توقظ فيك وقوفك أن تسقط

بل تأخذ رهن سقوطك أحلاما ··· تضحك

أخرج عبر الصهد أهيم مع التذكار الورد

أرفع ··· كأس الدهشة ··· أعلن ·· بشرى ريحك

هتفوا ··· ذلك صوت ضلالك ··· وجنونك

أغلق ··· حانة خوفى ··· أسقط فى قنديل الخضرة

نهر أغانيك قميص هداك فارتـد بصيرا

أدمع ··· أضحك ··· التهم دروب هوانا

تشرق ··· بشعاع نبوتها ··· فتضىء الأسوار

وتوزع ماء الأعياد القمرية فوق رؤوس النخل وفوق الأزهار

تأخذنى من حلمى الملقى فى البئر وآه

جاد شرابا لسوانا ··· وهوانا لقرانا

وتصيرين يماما ··· وأريجا شفافا ··· شـد خطانا

انهمر عليك حنانا وجدا يحلم بالافلات الى نافذة جبينك

تنحسر رمالى فى ·· ايقـاع خيولك

آه ··· لو أخذوا اسمك منى ثانية

نطقوه بكلمات ليست عربية

نخلى يتحدى كل المدن الشوكية

ننمو طفلا يبتل بماء الاحلام

تقتحنا ابواب مدينتنا

فى الشطر الايسر قلما وكتابا ··· والايمن شمسا وحسـام

أعلن ··· فوق جبـال الصـهد (لن اتركها ··· تذهب ·· ثانية عنى

العين بعين والحـزن بحـزن
والرأس برأس والكأس بكأس
من يتطوع ··· كى يلقى فوق الطين الموت
بضربة سيف سيموت الموت)

قصة قصيرة



غضب

ابتهال سالم

- ١ -

الجدار لا يزال عاليا بعد ، مطلقا لسانه ، والناقوس يدق كالمعتاد صباح كل أحـد ٠

الراهبات يهرولن فى الفناء ، يباركهن الأب بعد أن يقمن بتقبيل يده ٠

ـ قلت اخفضى وجهك ، قبلى يد أبينا ، أنت مازلت صغيرة بعد ، ولسوف يمنحك البركة ٠

الجدار حائل بينى وبينك ٠

دققت بكلتا يدى ، دفعنى الحراس بعيدا ، تعبت ، فتشت عن مطرقه ٠

ضغط الكف يشتد على رأسى الصغير الذى يتململ مع صياح أبى :

ـ انزلى على ركبتيك ، اركعى ، واطلبى الصفح لتخلفك عن الحضور ، اركعى ، فتطرد الارواح الشريرة من قلبك ٠

الأرض باردة ، وثوبى لا يغطى ركبتى ، وفناء الكنيسـة صحراء ممتـــدة ٠

- ٢ -

انتزعك الحراس من قلب الدفء فى منتصف الليل ، لم تبق الا رائحة الكتب والالفة ، حين أرادوا اغتصابها تشبثت بالارض ٠

الجدار لا يزال قائما ، ساكنا كالموت ٠

وصوت يهمس داخلى :

ـ سهوت ، سهوت يا ابتى عن طلب البركة ، لكننى لا أحب بولى ، واليد لا تزال ممتدة تتجمد انتظارا ٠

- ٣ -

صوبت المطرقـة الى قلب الجدار ، ضربت بملء عافيتى ، فامتـد الأفق الوانا ، ونقش الهواء على جبين النهر ورودا واطفالا ٠

ضحكت عين الشمس ، فكف النفس الحزين عن الانزواء ، صار فتيا ، تمدد ، حتى كف الناقوس عن الدق ٠

عن شعراء السبعينات ..

الحداثة بين إرهاب الماضي ونفط الحاضر

أحمد طه

لن نطرح هنا سوى جانب واحد من جوانب التخريب الواسع الذى تنهض به منظومة متكاملة من دعاة التخلف ورسل الماضى وأموال النفط ، بل اننا سنقتصر على الحديث عن قضية تتشابك وتتصل بغيرها من قضايا الابنباء المعرفى والابداعى فى مصر ، وهى قضية الشعر المصرى الراهن ، وموقف نقاد هذه المنظومة منه ، ومن شعراء هذا الجيل الذى اطلق عليه جيل السبعينات الشعرى ·

نطرح قضية الشعر الراهن لكون الشعر ــ وخاصة فى البلدان الناطقة بالعربية ــ هو الفن الذى يمثل موقفنا منه محصلة لمواقفنا تجاه قضايا أكثر الحاحا فى واقعنا المعاش ، سواء على المستوى الفكرى أو من خلال الممارسة العملية ·

فبالشعر : يمتحن موقفنا تجاه التراث العربى لان الشعر هو الفن الوحيد الذى يمثل هذا التراث ، والذى بدأ به واستمر طوال تاريخه الفن الاقرب اليه والاكثر تاثرا ــ سلبا أو ايجابا ــ به ، كما أنه الحلقة الوحيدة من الابداع الفنى التى لم تنقطع طوال تاريخ اللغة العربية ·

وبالشعر : طرحت قضية تلقى الفن والعلاقة بين الابداع عموما والجمهور وهى قضية ــ بالقطع ــ ليست شعرية فقط ، بقدر ما هى سياسية وخاصة فى بلد متخلف) ·

وبالشعر : أمكن نقل قضية الحداثة والعلاقة مع الغرب من مستوى التجريد الى مستوى التحقق والعمل ، وهى ايضا قضية ليست شعرية فقط ، حيث انها القضية التى شغلت كل اجيال مصر المعاصرة من المبدعين والمفكرين بداية من جيل الطهطاوى وحتى هذا الجيل ٠

ولن نزيد رغم أن هنــاك قضايا عديدة فجـرها الابـداع الشـعرى ونوقشت وطرحت من خلاله (مثل العـلاقة بين الفن والدين ، وتطوير اللغة ٠٠٠ الخ) كمـا أن هذه القضايا ـ أو بعضها ـ شغلت من قبلنـا أجيالا عديدة ، ولم تخفت حدتها الا فى عصور الانحطـاط التى كان شاغل الفــن الرئيسى فيها ، اعادة انتــاج ما سبق من ابداع دون التطلع الى الاضافة أو التغيير ٠

لقــد أصبح الشعر ، هو الفن الذى يقفـز الى الذاكرة ، كلما ذكرت أزمة الحداثة ، رغم أن الحـداثة تمثل أزمة مجتمع بكامله لا أزمة الشعر فقط ولعل هذا ما جعل من الشعر «ذنب يوسف» ، الذى علق عليه السياسيون، ورجال الدين ، ونقــاد المنظومة الجديدة٠ هزائمهم وجمودهم وضحــالتهم ، حتى انهم ـ من خلال لا وعيهم النخبوى والمتعالى ـ بادلوا الشعراء المواقع ، وجعلوا من واجب الشاعر ، توعية الجمهور وتربيته والتحدث باسمه ونيابة عنه « والتعبير» عن افكــاره بلغته نفسها ٠ بينما وظيفتهم هم ، أن يكونوا حاجزا بين الجمهور وبين الشعر ، أن يكونوا « شرطة فن » تمسك بأقفية الشعراء كلمــا جاوزوا المعلوم والمحدد والمفهوم ٠ ناسين أنه « لم يعد ممكنا ولا ينبغى أن يكون ممكنا أن نكون شرطة فن ، وأن ندعى الحديث عنه »(٢)

ولم نحــاول من قبل كشف مواقع نقــاد المنظومة الجديدة من رسل التخلف ودعاته لانهم جعلوا من « صحافة التسلية » منابرهم الى القارئ النفطى ، ولم يتوجهوا « ببضاعتهم » الى القراء المصريين الا مؤخـرا ، بعد ان أوشكت مرحلة النفط على الزوال ، وبعــد أن تم استهلاك هذه البضاعة فى البلدان النفطية (التى أنتجت خصيصا لها) ، وعندما نتناول أطروحاتهم التى أستهلكت مرارا ـ فنحن لا نقيم حوارا معهم ، وانما نتوجــه الى قارئ قــد تضلله أمور عدة نوجزها فى الآتى :

١ ـ بعض هؤلاء النقاد سبق له الدفاع عن شعر التفعيلة فى الخمسينيات والستينيــات ٠

---

(٢) رولان بارت ـ النقد والحقيقة ـ مجلة الكرمل العدد « ١١ » ٠

٢ ـ يحتل بعضهم مواقع بارزة فى المؤسسات الثقافية أو الاكاديمية فى مصر أو فى البلدان النفطية •

٣ ـ بعضهم ينتمى الى قوى المعارضة ـ سياسيا ـ خاصة المؤسسات ذات الصبغة اليسارية أو الليبرالية •

ومما يزيد من خطورتهم الان أنهم يتخذون موقفا وسطيا يبدو مقبولا فى ظاهره ، خاصة وأنهم يعملون فى أرض حرثتها لهم أجهزة القمع البوليسية والايديولوجية طوال السبعينيات ، مما يجعل من أطروحاتهم وكأنها خطوة الى الامام بينما هى ـ فى الحقيقة ـ خطوات واسعة الى الخلف ، ما كان يمكن لغيرهم انجازها •

***

يتفق نقاد المنظومة الجديدة عند التحدث عن « الجمهور » مع أكثر الحكام فاشية واستبدادا وتخلفا ، الحكام يتحدثون عن « الشعب » بصيغة الكل ـ المنسجم العام ، ويرفضون اعتباره طبقات لها مصالح متناقضة . وهؤلاء النقاد يرون الجمهور كائنا غيبيا ـ تجريديا ـ مطلقا (وهو فى العادة يتفق مع سائر أطروحاتهم لانهم خير من يعبر عنه) حتى أصبحت هذه اللفظة « الجمهور » الى « الشعب » من أكثر ألفاظ العربية التباسا وغموضا خاصة اذا اقترنت بمجالي الادب أو الفكر السياسى •

هذا الكائن الخرافى (الجمهور) ، هو الملجأ أو الملاذ الاخير لهؤلاء النقاد ، يستغيثون به عندما تخونهم أدواتهم النقدية العاجزة أمام نص جديد غامض ، يبدأ فور ولادته فى التهام ذخيرتهم من الرقى والتعاويذ العتيقة :

(المضمون الثورى ـ الشحنة العاطفية ـ الشعور المتدفق ـ الشاعر الواعد ـ المنعطف التاريخى ـ الواقعى ـ الحقيقى ـ الروح الأصيلة للتراث ـ القيم العربية ـ الوزن ـ القافية الموضوعية ـ الصياغة ـ جيد ـ ردىء ٠٠٠ الخ) ٠

هذا المعجم «النقدى» الذى جاوزه العصر ، واعتصرته صحافة التسلية طوال عقدين من الزمان ، هو الذى يحاول أصحابه تعليم الشعراء ! وتعليم الجمهور فى وقت واحد !! بل وتأسيس نقد عربى « أصيل » دون الحاجة الى استيراد معارف الغرب بينما يمتلىء تاريخنا العربى بأمثالها ، هذا « النقد » سيمكنهم من اكتشاف الجيد من الردىء والاصيل من المزيف ، وبالتالى يمكن تقييم الشعر والشعراء بميزان لا يخطىء !

كان يمكن للنقاد ـ ولا نقصد نقاد صحافة التسلية ـ أن يساهموا بشكل فعال فى التقريب بين القراء وبين القصيدة الجديدة ، ليس بتناولها ، وانما بتناول ما سبقها من شعر ، هل قدم هؤلاء النقاد قراءات تنتمى

الى النقـد الادبى الحـديث لشعر صلاح عبد الصبور او أحمد عبد المعطى حجازى أو محمود حسن اسماعيل بل هل قدموا هذه القراءات للشعر الجاهلى أو الاسلامى بعيدا عن المقالات المدرسية والصحفية التى لم يدخلها التجديد منذ عشرات السنين ، والتى اعتمـدت بشكل اساسى على ما خطه نقــاد الأدب الأقـدمين ٠

ولعـل ايراد هذا النص الذى كتبه « طه حسين » فى العشرينيــات يكشف لنا الى أى مدى يعيد نقاد المنظومة الجديدة عجلة التاريخ الى الوراء الى عصور الجمود والانحطاط التى يمكنهم فيها أن يكونوا نقادا :

« ولا ينبغى أن تخـدعك هذه الألفــاظ المستحدثة فى الادب ولا هـذا النحو من التأليف الذى يقسم التاريخ الادبى الى عصور ، ويحاول أن يدخل فيه شيئا من الترتيب والتنظيم ، فذلك كله عناية بالقشور والاشكال ، لا يمس اللبــاب ولا الموضــوع » ٠

« مفا زال « امرؤ القيس » صاحب « قفا نبك ٠٠ » وطرفة صــاحب « لخولة أطلال » وعمرو بن كلثــوم صاحب « ألاهبى ٠٠ » ومازال كــلام كـلام العـرب فى جاهليتها واسلامهـا ينقسم الى شعر ونثر ، والنثـر ينقسم الى مرسل ومسجوع ، الى آخر هذا الكــلام الكثير الذى يفــرعه أنصــار القـديم فيمــا يضعون من كتب وما يلقون على التلاميذ والطلاب من دروس ٠ هم لم يغيروا فى الادب شيئا ، وما كان لهم أن يغيروا فيه شيئا وقـد أخـذوا انفسهم بالاطمئنــان الى ما قال القـدماء ، وأغلقوا على انفسهم فى الأدب باب الاجتهــاد كما أغلقه الفقهــاء فى الفقه والمتكلمون فى الكــلام » (٣)

هل تغير الآن شىء ممــا ذكره طه حسين ٠٠ ؟ ما زال نقاد « المنظومة الجديدة » يلوحون بعمامة امرىء القيس ، وأجراس الفراهيدى ، وأبجـدية سيبويه ، ولم يحاولوا الاضافة لانهــا تســتلزم هضم وتمثل ما سبق بالاضافة الى ماجد ، وجعلوا من اللغة كائنا أبديا وسرمديا لا يطوله الجديد ، بل على الجديد ، أن يبادر الى دخول سجن اللغة الذى أقاموه وداخل اسواره يمكنه ممارسة الحرية! حرية الابداع ، تحت حراستهم ، ورقابتهم ، أما الذين يمارسون ابداعهم خارج هذه الاسوار ، فان

---

(٣) فى الأدب الجاهلى ــ طه حسين ــ دار المعارف ١٩٦٨ ، ط ٩ ، ص ٦٣ .

رجالهم من « شرطة الفن » قادرون على التنكيل به وتلفيق التهم القاتلة اليه ، لان الخروج عن أسوار اللغة هو قضاء عليها واللغة هى وسيلتنا الى فهم ديننا ، أى انها وسيلتنا الى الله ، لذلك فان من يعبث بها ويحاول التريض بصحبتها خارج السجن الذى أقامه الاقدمون وتوارثوا هم « نقاد المنظومة الجديدة » حراسة أسواره ، هذه المحاولة وأمثالها ليست فقط جريمة من جرائم الادب ، بل هى كبرى الجرائم التى يختص بها الدين ـ لانها كفر وزندقة وان ارتديا لباس الشعر .

وفى القديم اتهم المجددون بالشعوبية أو الزندقة أو كليهما الآن استبدلت الشعوبية « بالفكر المستورد » وبقيت تهمة الزندقة ، لأن الدول تتغير والامبراطوريات تزول وتتبدد ولكن اللغة العربية « لا يزيدها كر الغداة ومر العشي الا قداسة وجلالا يجعلانها تتشبث بالبقاء وتمشى الى الخلود » (٤) والسر فى ذلك « راجع الى الدفاع عن القرآن ، لان الدفاع عنه لكونه أصل الدين ومستقى العقيدة يستتبع الدفاع عنها ، لانها السبل الى فهمه ، بل لانها السبيل الى الايمان بأن الاسلام دين الله ، وأن القرآن من عنده لا من وضع النبى وأصحابه » (٥) .

لهذا السبب بقيت تهمة الزندقة (الالحاد) لمن يحاولون المساس بقواعد اللغة أو بظواهرها الابداعية القديمة ، لانها لغة الله لا لغة البشر ، وأى محاولة لتطويرها ، تعنى تجريد صفة الكمال عن الخالق ، أى الكفر به ، لذلك يدهشنا فى بعض الاحيان ملاحظة أن تهم بشار أو أبى نواس أو أبى تمام أو المتنبى ما زالت قائمة ، وبنفس الالفاظ تقريبا ، حتى أصبح تاريخ تلك اللغة تكراريا ودائريا كتاريخ أصحابها .

لذا أصبح من الضرورى أن نحطم « باستيل اللغة » الذى يقومون بحراسة أسواره ، اذا أردنا أن نكتب لعصرنا ، وأن نعيشه أيضا لان لغة الكتابة يجب أن تكون لغة المكان ، لغة الجنس لا الدين ، لغة الحلم لا الذاكرة ، لغة العصر لا لغة الماضى ، مهما كان مقدسا ومجيدا .

---

(٤) ملامح من تاريخ اللغة العربية ـ د. أحمد نصيف الجنابى ـ وزاره الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨١ ، ص ٦٥ (سلسلة دراسات) رقم (٢٥٦) .

(٥) نفس المصدر ، ص ٦٧ .

فى الماضى كان الشعر كلام العرب ، ديوان العرب ، بالشعر (أو بالنظم) حفظ العرب علومهم ، ودونوا تاريخهم ، وهم بعد تكوين الامبراطورية وامتزاجهم بشعوب تفوقهم حضارة وعلما ، لم ينسوا تراث جزيرتهم الوحيد ـ الشعر ـ فدونوه وزادوا عليه وشذبوه ، وجعلوا منه كتابا مقدسا آخر ـ وهم الذين علقوه من قبل على أستار الكعبة المقدسة!! بل أنهم حاولوا أن يجعلوا من شعراء الجاهلية مسلمين قبل الاسلام ليضفوا عليهم المزيد من القداسة ، حتى جعلوا على من يريد الشعر ويرغب فى الخوض فيه أن يحج الى صحاريهم ، ويهيم فى وديانهم يجالس أصحاب المضارب ويحفظ عن الرواة ـ وأكثرهم ممن احترف النحل وبرع فى تزوير الشعر ـ حتى يستقيم لسانه ويقترب من لغة شعراء الجاهلية ، ووجدان شعراء الجاهلية ، وحياة شعراء الجاهلية حتى وجدنا الشعراء من أهل المدن يصدرون قصائدهم ببكاء الاطلال والمضارب والتحدث عن نوقهم وجمالهم والتغنى بشجاعتهم ومضاء سيوفهم تماما كما كان يكتب الشاعر الجاهلى ، وكان الخروج عن هذا « النظام » الشعرى تقابله حملات نقدية ترفع ـ أيضا ـ علم العروبة واللغة والدين ، ذلك ان العربى الغازى لم يكن يرى فى الدين الجديد ـ الذى يمكن لغيره اكتسابه ـ وسيلته الى السيادة ، بقدر ما يرى فى جنسه العربى السامى وسيلته اليها ، لذلك فقد أصبحت حياة العرب فى الجزيرة قبل الاسلام هى النموذج الذى لم يستطع العربى تجاوزه رغم دخوله فى الدين الجديد ، وفتحه للبلدان تحت رايته ، وعيشه فى المدن المتحضرة ، كل ذلك لم يغير من نمط حياة العربى فظلت قيم البداوة هى السائدة ، بل انهم جعلوا من الشعر الجاهلى وسيلتهم الى فهم القرآن وشرح ما صعب من معانيه وقصصه ، واضفاء الصدق على الفاظه وحوادثه ، ولم يفعلوا العكس ، كما لاحظ ذلك « طه حسين » (٦) لذلك أصبحت الجزيرة العربية حتى بعد ان أصبحت اقليما من اقاليم الدولة الجديدة هى اصل العلوم والفنون والديانات ، على الشاعر أن يتوجه اليها ويستوحى ما كتبه شعراؤها القدامى ، وعلى العابد أو الفقيه التبرك بها . وامتحان معارفه فى الحديث واللغة والفقه على يد شيوخها من البدو واحفاد الصحابة أو التابعين ـ ان وجدوا ـ « وهذا ما يفسر لنا السر فى ترتيب العلم ترتيبا تنازليا من عهد النبى فنازلا من الصحابة الى التابعين ثم تابعى التابعين ، وهكذا فى طبقات تنازلية يقل حظها من المكانة والعلم والتقدير كلما بعدت عن عهد الرسول ، وما هذا الا كنتيجة للصورة التى وضعها أهل السنة للتطور المتقهقر ، ابتداء من الرسول » (٧) ويمكننا أن نزيد ان هذا التطور يبدأ فى الشعر من العصر الجاهلى هذا « التطور المتقهقر » يحاول

(٦) راجع « فى الأدب الجاهلى » ، طه حسين .

(٧) من تاريخ الالحاد فى الاسلام ـ عبد الرحمن بدوى ، ص ٦٦ .

فرضه على الشعر نقاد المنظومة الجديدة فاذا كان الشعر عموديا ، وجب أن يكون النموذج أصحاب المعلقات ، وان كان تفعيليا فان النموذج هو شعراء ما يسمى بجيل الرواد السياب وعبد الصبور والبياتي ونازك .. الخ . من أصحاب المعلقات الجديدة .

***

اذا كان « الشعر الجاهلى » هو النموذج الاكمل للشعر العمودى ، وشعر التفعيلة ـ فى الخمسينيات والستينيات ـ هو أيضا النموذج الاكمل للشعر الحديث ، فان هناك بالتأكيد ما هو مشترك بين الجيلين ، لا من حيث النص الشعرى فقط وانما من حيث الظروف التاريخية التى أدت الى اعتبار هذين الجيلين من الشعراء « نماذج » لكل كتابة شعرية لاحقة ، هذه الظروف وان كانت تختص فى دراستنا بأثرها فى الكتابة والشعر ، الا انها فى الحقيقة تشمل مساحات شاسعة فى كل مستويات المعرفة ، اذا تعلقت بمجموعة من البشر انتسبوا ـ ولأحقاب طويلة ـ الى لغتهم ، اكثر مما انتسبوا الى حدود جغرافية أو سلطة سياسية .

لن نزيد اذا ما عرضنا نماذج من القصص أو الاخبار التى تؤكد اعتداد العرب بالشعر الجاهلى الى درجة التقديس ، حيث ظل هذا الشعر هو الصلة الأقوى والأبقى بوطنهم الأم ، للوطن المقدس الذى خرجت منه الرسالة الى البشرية كلها ، ولن نزيد اذا ما قررنا ان هذا الشعر اكثره منحول وأقله حقيقى ، وان هناك قصائد كتبت فى العصور اللاحقة عليه تفوق قصائد هذا الشعر « النموذج » اذا قسناها بمقاييس نقاده ومنظريه ، كما لن نزيد ايضا اذا قررنا تلك الحقيقة بخصوص الجيل الأول من شعراء التفعيلة . وهى ان ما كتب بعدهم يفوق شعرهم عمقا وجمالا ، ورغم هذا ظل هذا الشعر أو ذاك هو النموذج الذى يجب أن يقتفى اثره الشعراء من بعده ، غير ان هذا التقديس الذى يصاحب هذه النماذج لا يحمل وزره الشعر بقدر ما يحمله الظرف التاريخي الذى جعل من هذا الشعر أو ذاك نماذج للكتابة ، أبدية ومطلقة .

لقد بدأ عصر التدوين بتدوين الشعر الجاهلى جنبا الى جنب مع تدوين الحديث والسنة ، وفى الوقت الذى عكف فيه الفقهاء والمشرعون على استنباط أصول الفقه والشريعة ، عكف رواة الشعر ونقاده على استنباط الاسس الجمالية لهذا الشعر واستخرجوا ما يمكن اعتباره « البيان الأول » للشعر العربى بعد ان توصلوا الى بنائه الموسيقى العام واستبعدوا أو « شذبوا » ما خرج على هذه القواعد ، واعتبروا المستبعد « منحولا » ، بالضبط كما فعل الفقهاء والرواة بالنسبة للحديث والسنة .

وكان السبب الرئيسى للذى جعل من هذا الشعر نموذجا لكل كتابة شعرية لاحقة هو مواكبة تدوينه وتقعيده لنشوء الدولة العربية وامتدادها شمالا وشرقا وغربا لتصبح اكبر امبراطوريات ذلك العصر .

يؤيد هذا الافتراض أن التدوين لم يشمل شعر الجزيرة العربية بكامله ، بل اقتصر على جزء منه ، وهو ما كتب بلهجة قريش ولغتها ، (أى بلغة القرآن) بل ان التدوين اغفل كل ما كتب فى صدر الدعوة باستثناء الشعر الدعائى المؤيد لها ، وهو ما يؤكد أن تدوين هذا الشعر ثم اعتباره نموذجا لما سيتلوه من كتابة ، لم يكن سوى استكمال للبناء الايديولوجى للدولة العربية ، ولم يصدر – فى الحقيقة – الا عن دواع سياسية فى المقام الأول .

مرة أخرى يواكب نشوء دول التحرر الوطنى ، وطغيان الفكرة القومية ، ظهور الجيل الأول من شعراء التفعيلة ، الذين سرعان ما تبنتهم الانظمة الجديدة ، وهى فى سبيلها الى بناء ايديولوجية قومية تواكب تطلعاتها وتعبر عن سياساتها ، التى تمحورت حول « احياء » القومية العربية ، بعد اضفاء بعض الرتوش العصرية عليها ، مثل الاشتراكية والليبرالية والفاشية ، وبعد ان عجزت الطبقات البرجوازية المهترئة – فى المنطقة – عن التطلع الى الحاضر ، واغلق المستقبل تماما امامها ، وبالتالى لم يعد هناك سوى الماضى ، الذى يمكنها – خلال اعادة انتاجه – من انتاج شروط جديدة ايضا تكفل لها الاستطالة فى زمان لا تمت اليه بصلة .

فى سبيل بناء ايديولوجية هذه النظم القومية ، بما يستتبعه ذلك من انتاج أدب جديد ، كان ترحيب هذه النظم بهؤلاء الشعراء واغداق الألقاب الفضفاضة عليهم ، فكان منهم الرواد ، والثوار ، كما اطلق على حركتهم اسم « ثورة » الشعر الحديث !! ، واغفلت كافة المحاولات والحركات السابقة على هذه الحركة والتى مهدت لها ، تماما كما اغفلت سائر الحركات والنضالات السياسية التى أدت الى صعود هذه الانظمة الى مقاعد الحكم .

عكف نقاد هذه الفترة على درس شعر جيل التفعيلة الأول وكان « بيان الكتابة العربى الثانى » الذى أصدره هؤلاء النقاد ، وبه استكملوا « البيان الأول » أو « جددوه » وطمسوا عصور الكتابة المحلية الطويلة واعتبروها « عصور انحطاط » لأنها ابتعدت عن محاكاة النموذج القومى العام (٨) وابتدعت كتابة محلية أو شعبية ، وبذلك اغلقت الدائرة التى

---

(٨) المقصود « بالنموذج القومى » او « الكتابة القومية » ، هو النموذج « العمومى » لكل التجمعات والكيانات والأمم المتكلمة بالعربية ، وفى الطرف المضاد تقع الكتابة المحلية التى تمثل كل تجمع او بلد واحد بخصائصه وتراثه وانماط انتاجه .

بداها البارودى بما سمى عصر الاحياء ، وكان « البيان الثانى » هو اقصى ما يمكن أن تصل اليه ، وبعدها انفجر هذا البيان ، وكتابه ، ومنظروه فى أقل من ثلاثين عاما هى عمر الحلقة الاخيرة من « عصر الاحياء » .

كان انهيار « البيان الأول » للكتابة العربية تدريجيا ، ومواكبا لتحلل الدولة المركزية فى بغداد ، بعد أن اكمل مساره ، وانتج تراثا يحمل بصماته ، ضمن تراث الانسانية الخالد ، واكتمل هذا الانهيار بغلبة النماذج المحلية الابداعية فى اقاليم الدولة الاسلامية ، حيث طرحت هذه الأمم ابداعاتها - بعد استيعاب وهضم العربية - التى قدمت منذ البداية فنا يحمل ارهاصات مخالفة النموذج الجاهلى المقدس عربيا ولعل ظهور الموشح فى الاندلس ومصر والعراق وكذلك الازجال والقصص والملاحم الشعبية ، التى تمزج بين موروث هذه الامم والثقافة الوافدة ، كان هذا المزج مؤشرا للنهاية الحتمية لكتابة النموذج القومى الواحد ، ودخول عصر الآداب العربية المتعددة ، التى تغطى كافة امكانيات هذه اللغة التى لم يستطع عرب الجزيرة التعامل معها ، ربما لارتباطها بلغة الدين ، والقدسية التى اضفاها عليها هذا الارتباط ، وربما للنمط البدائى الذى عاشه بدو الجزيرة طوال تاريخهم وانغلاقهم داخله .

وقد نقل لنا « ابن خلدون » (ت ٨٠٨ هـ) هذه الحقيقة وسجلها بقوله « فلا يشعر الاندلسى بالبلاغة التى فى شعر أهل المغرب ، ولا المغربى بالبلاغة التى فى شعر أهل الاندلس والمشرق ، ولا المشرقى بالبلاغة التى فى شعر أهل الاندلس والمغرب ، لأن اللسان الحضرى وتراكيبه مختلفة فيهم ، وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته » (٩) .

اما انفجار « البيان الثانى » ، فلم يستغرق سوى جيل واحد . وهذا ما يدهش البعض ، لأن المدارس الجديدة فى الادب تظل قائمة وتتحلل تدريجيا وتتحول الى تراث أو ماض بعد أجيال عديدة ، ولكن قيام هذه المدرسة على انقاض الماضى الميت ومحاولة احيائه فى غير مساره التاريخى ، جعل من نهايتها امرا مرهونا بأول صدمة تنالها ، وكانت هذه الصدمة فى ١٩٦٧ ، التى دمرت تماما هذا النموذج ، وكانت تشبه بذلك ، ضربة المغول لبغداد قبلها بقرون عديدة .

---

(٩) تاريخ العلامة ابن خلدون - المجلد الأول ، ط ٢ ، ص ١١٦٨ - ١١٦٩ - مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبنانى - بيروت ١٩٦٧ (بدون محقق) .

لقد اطلق المنظرون البرجوازيون · على بداية تكون « بيان الكتابة الثاني » اسم « عصر الاحيـاء » وهو ما يؤكـد رؤيتهم تجاه الحضـارة الاسلامية القديمة ، من انها لا يمكن أن تتحول الى ماضى ، يكون بمثابة « جذر » للحاضر ، ولكنها ابدية وسرمدية وحاضرة أبدا ، واعادة الحياة الى الأمة العربية أو « احيائها » يرتبط بذلك « التطور المتقهقر » ، يرتبط باعادة انتاج المـاضى مرة بلباس « ليبرالى » وأخرى بزى « اشتراكى » وثالثة « بعقال » قومى ، حتى أصبحت تجارة المـاضى هى الملاذ الاخير لفكرى هذه الطبقة ، حتى وان بدأت حياتهم بنقد هذا المـاضى ومحاولة تجاوزه ، ومن الصعب ان نجد مفكرا أو مبدعا ـ طوال القرن الاخير ـ لم يجعل من العودة الى حديقة المـاضى « صك غفرانه » الذى يكفر به عمـا اقترفه فى بداية حياته ، من ايمان بافكار ليبرالية أو اشتراكية ، ومن لم يفعل ذلك ظلت لعناتهم تطارده أو تطارد آثاره ولو بعد موته بعشرات السنين ·

* * *

اما كتاب الصف الثانى والثالث ممن تحول امكانياتهم الابداعية أو العلمية بينهم ، وبين الفوز بجزء ولو ضئيل من تجارة المـاضى الرابحة ، فهم يكتفون بموقع « الجوقة » التى تردد ما يقال نظير بعض الفتات التى يتركها لهم كبار المنشـدين ، وتمدهم بهـا انظمـة النفط الاستبداديـة ونظيرتها من الانظمة العسكرية · هذه الجوقة تكتفى بالهتاف ضد أى جديد فى الفكر أو السياسة أو الابداع دون تأصيل موقفهم أو تقـديم مرتكزاته ، باستثناء الخوف على تراث السلف الصالح ، والدفاع عن الدين والعقيدة ، ونقاء الروح العربية من أى رافد مستورد ، وليس عجيبا ان يعلو صـوت هـذه الجوقة فى فترة تقـود فيها المنطقـة ، اعتى النظم العشائرية تخلفا ، بفعل عوائد النفط ، حتى ان الدعوة لهذه القيـادة كانت صريحة بعد ضرب مصر بثقلها الحضارى وتجربتها الحديثة فى ١٩٦٧ ، تبنى هذه الدعوة الرعيل الأول من منشدى هذه الجوقه ، بعد ان تنبهوا الى الدور الذى يمكن للسعودية القيـام به بعد ازاحـة مصر عن قيـادة المنطقـة ، حتى ان احـدى مجلات بيروت الممولة نشرت فى العـام ١٩٦٩ ما يلى :

« ان على علماء الامة الاسلامية والمجاهدين فى سبيل رفعة الاسـلام ، وتبليغ دعوته للناس ، ان يبينوا حكم الاسلام هذا فى جميع المسـاجد أيام الجمع والاعياد ، حتى يسارع المسلمون عن معرفة ، لمبايعة الفيصل ، لأن مبايعته الآن أصبحت فرضا لازما عليهم ، لابد من تأديته بعد ان أقر علماء المملكة العربية السعودية عقد امامته ، وعليهم ان يحققوا وجودهم

ـ كعلماء ـ بأن يدعموا الفيصل كامام للمسلمين ، وان يطالبوه بانشــاء حكومة خلافة ، كما عليهم دعوة الحكــام للمســارعة بالانضمــام لمجلس الخلافة المقترح الى ان يتم عمليــا ضم جميع البلاد الاســلامية لحظيرة الخلافة » (١٠) .

ما يحدث الآن من محاولة اجهاض المنجزات التى حققهــا الشعب المصرى طوال تاريخه الطويل ، بفعل بعض صبية هذه الانظمة ـ سواء بوعى أو بدون وعى ـ يدعونا الى التأكيد على هذه الانجازات وفى مقدمتها القصيدة الجديدة التى يكتبها شعواء جيل الحداثة الاول ، بعــد أن ودعنــا والى الابد هيمنة النموذج القومى الواحد ، وبدأنا ابداعيا مرحلة تعدد النماذج المحلية مما سيجعل من اللغة العربية لغة مستقبل ، لا لغة ماضى حتى لا نفاجأ يوما ونحن اسرى سجن اللغة المقدسة ، ان لغتنا أصبحت رموزا عتيقة لا يمكن ان تقيم حوارا مع العصر يومها قد لا نجد غازيا آخر يحل رموزها مثلما حدث من قبل مع اللغة المصرية القديمة .

---

(١٠) مجلة « الفكر » بيروت ـ آيار ١٩٦٩ ـ العدد ٤ ـ ص ٢٢ ، عن « نقــد الفكر الدينى » صادق جلال العظم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٤٨ .

شـــعـــر

يحاولها الكافرون وترضى

سماح عبد الله

خبرتك العصافير فى أول الامران جميلا ...
، شديد سواد الثياب ...
، شديد بياض الفؤاد ...
، على شعره من غبار الرحيل ... الكثير ...
، يحطك ... فى زمن اليتم ، فى زمن ... للفراغ الطويل ...
، يخصب ، فى سنوات الجفاف ...
، يفتح ... أبوابك المقفلة ...
... ويخشك ...
... خبرتك العصافير أنى انا آخر الانبياء ...
، وأجملهم ...
، ليس قولى ... كذب ...
، ولا فى يمينى كتاب ... ينبؤ عن زمن لا يكون ...
... خبرتك وعصافير انك انت التى ...
، اختارها الله ...
... كى أجرب فيها نبوتى المصطفاه ...
... وأخططها فى عروقى ، وأمشى ...
، اذيع على الناس سرى ...
، احدد خارطة الكفر بين ابى لهب ، وابى جهل ...
، أحرقهـــا ... بهمـــا ...

... وتظلين بين عروقي ، وامشى ...
، وانت ، كما انت كافرة بالعصافير ...
، ضيقــــة بالنبوءات ...
... خبرتك العصافير ... انك أنت التى أختارها الله ...
... كي اجرب فيها نبوتى المصطفاة ...
... قال لى اكتب ...
... قلت لا استطيع ...
... ضمنى ، ثم صب الكلام الالهى ، فى جثتى ...
... قال لى اكتب ...
... قلت لا أستطيع ...
... هزنى هزة كالزلازل ، احسست ساعتها انه كان يوم النشور ...
... قال لى اكتب ...
... قلت يارب ، لا استطيع ...
، فخيرنى ، بين نفيى عن الكون وحدى ، وبين تسلخ جلدى ...
، واخترت أن اكتب اسمك ...
... علمنى الله أن اكتب اسمك ...
... ميم ، نون ، ياء ...
... ميم ، نون ، ياء ...
... كافرة ... بكلام الشعراء ...
... ميم ، نون ، يان ...
... تبخل بالتوق ، وبالاصغاء ...
... ميم ، نون ، ياء ...
... ميم ، نون ، ياء ...
... ميتة ، بين الأحياء ...
... اعشقها يا ربى ...
... لكن ... نبيــا آخر جاء ...
... لم تبعثه ...
... كذاب يا ربى ، ...
... لكن حبيبتى الكذابة ، صدقت الناس الجهلاء ...
... ميم ، نون ، ياء ...
... لما قلت لى اكتب ، خفتك ... يا ربى ...
... رفضتنى المعنية بالقول ، ودثرنى الناس الغرباء ...
... ميم ، نون ، ياء ...
... ميم ، نون ، ياء ...
... هاجرت يا امرأة لا تصدق قول العصافير ...

... كان الذى فى سريرى عدوى ...
، يضللنى ...
، لا ... يضللهم ...
، فاستحلوا ... على ناقتى فى الفيـافى ...
... ليس لى صاحب ...
... حاصرونى ...
، ــ ووحـــدى ــ ...
، اقمت أمامهموا ... الف سد ...
، ومن خلفهم الف سد ...
، وبينهمو ... ألف سد ...
، وأغشيتهم ... فهمو لا يرون ...
... واقتربت المدينة ...
... لم يك ... فى سورها نفر ينصرون ...
، يقولون انى طلعت على دورهم ... قمرا ...
... أخرجتهم ... أنا من دورهم ...
... ثم آخيت بين المدينة ، والشجر العاطفى ...
، ... ...
، ... ...
، ... ...
... دمك الآن أسقطه من دمى ...
... قطرة ، قطرة ...
، واقول الكـلام الذى أنت كذبت فيه العصافير ...
، فى سنوات الجفـاف ...
، وفى زمن اليتم ...
... واقول ...
، وانت ...
... ما زلت انت ... يحاولك الكافرون ، وترضين ...
، ما زلت ... كافرة ... بالعصافير

حوار العدد : مع القصاص

جميل عطيه ابراهيم

* أنا كاتب مقل بطبعى ·· وأومن بالجودة ولو بقصة واحدة ·
* جمعنى الفهم للقصة كجنس أدبى متميز عن الحكاية والموروث الشعبى بكتاب الستينات ··

أجرى الحوار :

يوسف ابو ريه

* جميل عطية ابراهيم واحد من كتاب الستينات المتميزين ، لم يساهم بابداعاته فقط ، وانما ساهم أيضا بدور هام فى مجلة (جاليرى٦٨) التى تبنت هذا الجيل وقدمت كتاباته (نقدا وابداعا) فقد كان جميل عطيه ابراهيم عضو بهيئة تحرير هذه المجلة ·

بدأ نشر قصصه الأولى فى مجلات (الثقافة ـ المجلة ـ الكاتب) وذلك فى أواخر الخمسينات ومنتصف الستينات ، ثم أصدر بعد ذلك مجموعته القصصية الأولى (الحداد يليق بالأصدقاء) عام ١٩٧٧ وقد صدرت ضمن منشورات وزارة الاعلام العراقية ، ثم نشر روايته الاولى عام ١٩٨٠ تحت اسم (أصيلا) يسجل فيها تجربة الحياة فى المغرب من عام ٦١ : ٦٣ ثم اصدر روايته الأخيرة (البحر ليس بملآن) و (النزول الى البحر) مؤخرا ·· فماذا عن تجربته مع القصة القصيرة ، كيف يرى تجربة جيله ؟ وأهمية كتاب الستينات فى مسار القصة العربية المعاصرة ؟ وماذا عن تجربته الروائية ؟

(قصــة واحــدة جيــدة)

* حاولت كتابة القصة منذ الصغر ، وكنت اكتب بغزارة فى صباى ، ولا أنهى القصص ، وكنت أعتبر نفسى قاصا ، وكلما تقـدم العمر بى قلت محاولاتى فى الكتـــابة ، ثم فى فترة أواخر الخمســـينات وحتى منتصــف انستينات كنت قد اقتربت من فهم القصة القصيرة كجنس أدبى ، حيث كانت فى تلك الأيــام نهضة نقـدية وفنية وابداعية متكاملة ، وبدأت أكتب القصص وفقــا لمفهوم آخــر ، وادركت أن العبرة ليست بكثرة الكتـــابة ، ولكن بتجويد كتابة قصة واحــدة ، وكانت أول قصة تنشر لى فى مجلــة (الثقافة) التى كان يشرف عليها فريد أبو حديد ، والقصـــة الثانية فى مجلة (المجلة) التى كان يشرف عليها يحيى حقى ، ثم توالت كتاباتى ، وتوالى ترحيب يحيى حقى بهــا ، ويمكن القول أننى نشرت قصة كل عام أو قصتين فى مجلة (المجلة) ومما كان يسعدنى للنشر فى مجلة لهــا هــذا المستوى الرفيع ، كمــا نشرت عدة مرات فى مجلة (الكاتب) التى كان يرأس تحريرها أحمــد عباس صالح ، وقــد تعرفت على مجموعة من الأصدقاء من خلال نشر هــذه القصص ، ولاقيت ترحيبا وتشجيعا بما أكتب ، وادركت أننى كاتب مقل بطبعى ، ويتعين على التجويد دائما ٠

ومن هنا اقتربت من مجموعة من الكتاب ممن سموا بجيل الستينات ، وقررت هذه المجموعة اصدار مجلة خاصة بهــا ، حتى يتاح لهــا التعبير عن نفسها بقــدر أكبر من الحرية والتجريب بعيــدا عن المجلات الرسمية على الرغم من ترحيب هذه المجــلات الرسمية بانتــاج هؤلاء الجماعة ، ومن هنــا كان اللقــاء ، واصدار جاليرى ٦٨ ، وقــد أسهمت بجهــد متواضـــع فى اصدارها واستمرارها ٠

(الانتــاج على ثلاث مراحــل)

* بالنسبة لانتاجى أعتقــد أنه يمكن تقسيمه الى عــدة مراجــل ، مرحلة ما قبل هزيمة ١٩٦٧ وما بعــدها بقليل ، وقــد نشرت معظم هــذه المرحلة فى مجموعة (الحداد يليق بالاصــدقاء) ، ثم مرحلة أخرى نشرت معظم قصصها فى السبعينات فى المجلات العربية المختلفة ، ولم تضمهـــا مجموعة حتى الآن ، ثم مجموعة اخرى من القصص كتبتهــا وقــد زادت الهجمة الاستعمارية الصهيونية شراسة بتتويج المسيرة الاستسلامية التى انتهت باتفاقتى كامب ديفيــد ٠

هذا فى مجـال القصة ، إما فى مجـال الرواية ، فقـد كتبت روايـة بعنوان (أصيلا) صدرت فى دمشق فى العـام المـاضى ، وهى عن تجربة لى فى المعيشة لمدة عدة سنوات فى المغرب بعـد الاستقلال بفترة وجيزة (عام ١٩٦١) وقـد رحلت عنه مطرودا عندما شبت الحرب بين المغرب والجزائر فى عام (١٩٦٣) وقـد هزتنى هذه التجربة ، وكنت أرقب فيها المؤامرات التى تحيط بالثورة المصرية ، والتى انتهت بهزيمة ١٩٦٧ ونقاط الضعف الذاتية النابعة من ظروف هذه الثورة ، وأيضا بالمـؤامرات التى أحيكت بالمغرب فى ذلك الوقت ، ودفعته الى اعلان الحرب على الجزائر بعد استقلالها بفترة لا تتعـدى ١٠ شهور ، وقد تمكن الاستعمار من وضع اسفين بين الشعبين الشقيقين ، وقـد انتهيت من كتابة هذه الرواية فى عام ١٩٦٦ وتم نشرها فى عام ١٩٨٠ ولا زالت قضية الثورات فى العـالم الثالث وكيفيـة استيلاء القـوى المضـادة عليها وتفجير عوامل الضعف فيها تشدنى حتى الآن ٠

أما الرواية الثالثة فهى بعنوان (البحر ليس بملآن) وهى تقتـرب من السيرة الذاتية لمواطن ولد فى عهد الملكية ، وتربى على كراهية الاستعمار الانجليزى المباشر ثم تفتح ذهنه أثنـاء الصبا والدراسة الجـامعية على الشعارات الاشتراكية ، وعن نضوجه نفاجأ بأن الشعارات لا تزال شعارات ، وأن الثورة تكـالب عليها الأعـداء من الخـارج ومن الداخـل أيضـا حتى أصبحت قضية الحرية قضية اساسية ، وسط همجية الأجهزة الأمنية ممـا أدى الى قنـاعة كاملة بأنه كان لا بد من هزيمة ٦٧ وكانت المـاساة فى رأى أن هزيمة ٦٧ لم تشد عود هذا الشعب الا بقـدر شريط الأرض المقـدس الذى تمكن الرجـال من تحريره بقـوة السلاح ثم بدأت علامات المهـادنة والاستسلام والمقايضـة تتضح رويدا رويدا حتى توجت بالتطبيع ٠

اننى أعتقـد أن الشعب المصرى لم يتعلم بالقـدر الذى كانت بـه هزيمـة ٦٧ وان كان هـذا لا ينفى أنه تعلم شيئا حقق به تحرير شريط الأرض ، وهذه الرواية تلقى بعض الضوء على هذه القضية من وجهـة نظر ذاتية وقـد اتبعت فى كتابتها شكـلا قـد يكون غير مألوف للقـارىء العادى حتى الآن وان كنت قـد مارسته فى بعض القصص القصيرة التى سـبق لى نشرها ٠

* طوال فترة السبعينات ابتعدت عن النشر فى المجـلات المصرية ، لأسباب متعـددة وكثيرة تتلخص فى رفض النشر فى هذه الأماكن ، ولرفضهم هم أيضا للنشر ، وبعـد نشر العـديد من القصص فى المجلات العربية رأيت

انه من واجبى النشر أيضا فى مصر ، فلجأت الى الصديق الفنان محمود بقشيش الذي كان قد أخذ على عاتقه اصدار مجموعة من الكراسات بعنوان (آفاق) وقمت بنشر قصة ضمن هذه المجموعة حتى تكون بيد القارىء المصرى الذى أحرص عليه ، وحرمت منه لأسباب متعددة ومتشابكة ٠

(الوعى بالقصة القصيرة ٠٠)

* أعتقد أن بداية الوعى بالقصة القصيرة كجنس أدبى يتلخص عند الوعى بالتفريق ما بين القصة القصيرة والحكاية ، ثم بتعميق من الفهم والدراسة تتضح أمام كل كاتب السمات المميزة لهذا الجنس الأدبى كى يدلى بدلوه فى التأصيل أو التطوير أو التركيز على بعض هذه السمات أو على كلها بقدر ما تتيح له ثقافته وموهبته من رؤيا ٠٠

ثم باستمرار نضج الكاتب واقترابه من الأشكال الابداعية الأخرى وبالنسبة لى كانت الموسيقى والفنون التشكيلية ، ولا أزعم أو ادعى أنى اقتربت من الشعر قليلا أو كثيرا أو من الموروث الشعبى ، فقد كان فهمى دائما للقصة القصيرة كجنس مرتبط بفهمى وتذوقى المستمر للموسيقى والفنون التشكيلية وأعتقد أن هذا الفهم والتذوق كان يدفعنى بوعى وبدون وعى الى الالتفات الى بعض السمات التى تميز القصة القصيرة كجنس ادبى كما سبق أن ذكرت ٠

وقد جمعنى الفهم للقصة القصيرة كجنس أدبى بمعزل متفرد ومتميز عن الحكاية والموروث الشعبى بمجموعة كبيرة من الأصدقاء والكتاب الذين بدأوا كتاباتهم فى هذه الفترة التى يطلق عليها الستينات ٠ مثل (يحيى الطاهر عبد الله ـ ابراهيم أصلان ـ ابراهيم منصور ـ ابراهيم عبد العاطى ـ محمد البساطى ـ ادوار الخراط ـ مجيد طوبيا ـ جمال الغيطانى ـ عبد الحكيم قاسم ٠٠٠ الخ) وكان كل من هؤلاء الكتاب يلتفت الى سمة أو عدة سمات تميز هذا الجنس الادبى ويؤصله ، فمثلا ادوار الخراط تشده اللغة واختيار المفردة والتفرد بابراز ظلالها وايماءاتها فى جملة مصقولة صقلا جيدا ، ويعتبر هذا جزء لا يتجزأ من ابداعية وفنية القصة القصيرة عنده ، كما أن يحيى الطاهر كان لديه حس شديد بالقدرة على كتابة الجملة وكأنه يحكى لقارىء يستمع اليه مستخدما المفردات الشعبية استخداما راقيا موحيا وكان فهمه للشخصية النابعة من صعيد مصر فهما متميزا منذ بداية أعماله وحتى وفاته المبكرة ، أما بالنسبة لابراهيم أصلان فيستخدم مفردات الأحاديث العادية ويعيد صياغتها صياغة

فنية موحية ، خالقا جوا معينا يشمل القصة من أول كلمة الى آخر كلمة مضحيا وغير مهتم برسم الشخصية أو خلق حبكة متميزة ، فالمواقف عنده فى القصة لا تتصدى المواقف العادية التى يمر بها كل انسان عادى فى يوم عادى من أيام حياته مثل شراء جريدة أو مقابلة صديق او الجلوس على مقهى أو اشعال سيجارة ، وتتميز ابداعات ابراهيم اصلان فى قدرته على اعادة ابراز هذه المواقف العادية بحيث تكون القصة موحية ومثيرة وهذا فى رأيى سمة من سمات ابداعات أصلان ٠

واذا كان يصعب الآن حصر السمات التى يتفرد بها كل كاتب من هؤلاء الأصدقاء فالسمة الأساسية التى تجمعهم كلهم ـ كما سبق أن ذكرت ـ هى أنهم يفهمون القصة القصيرة كجنس أدبى متميز عن بقية الاشكال الفنية فهما أصيلا ومتطورا ، ومن هنا نشأت الصداقة وتميز كل كاتب من هؤلاء الكتاب عن صديقه على الرغم من أن باقة القصير القصيرة

كانت هيئة تحرير المجلة قد طلبت الى اصدقائها فى الاقاليم اجراء تقييم شامل لاعدادها السابقة ابتغاء تطويرها ، وبادر الشاعران عزت الطيرى وعبد الستار سليم لعقد هذه الندوة وادارتها فى نجع حمادى ، وهيئة التحرير تطلب الى جميع اصدقائها فى كل المحافظات أن يحذو حذو ادباء نجع حمادى ليكون التطوير محصلة رؤية جماعية .

ندوة عن "أدب ونقد" فى نجع حمادى

سجل الندوة : عزت الطيرى

فى هذا الطقس الجميل .. وامام هذا المنظر الخلاب .. الشجر والنيل واشرعة المراكب المسافرة واسراب العصافير العائدة الى اعشاشها وهى محملة بالحب والحب .. يسعدنا ان نبدأ ندوتنا هذه وقد كنا نبهنا فى الخاصة .. وأن نسخا كثيرة من المجلة موجودة فى مكتبة قصر الثقافة علاوة مجلاتنا الادبية والثقافية وهى مجلة أدب ونقد وقد نبهنا ايضا الى ان معظم الاعداد التى صدرت من المجلة موجودة فى مكتبة « نادى الادب » الخاصة .. وأن نسخا كثيرة من المجلة موجودة فى مكتبة قصر الثقافة علاوة على الاعداد التى بحوزة كل منكم باعتباركم مثقفين ومتابعين لكل الدوريات المصرية والعربية التى تصل الى مدينتنا ... هل انتم مستعدون (همهمه) ... اذن نبدأ الندوة .

« **خلف عبد المغيث** » ـ قبل ان نبدأ الندوة أنبه الى جملة قالها السيد رئيس الجلسة .. وهى كلمة « الدوريات » التى تصل الى المدينة ... فمثلا .. « ادب ونقد » لا تصل الى نجع حمادى بالكمية المطلوبة فالاعداد قليلة جدا ...

محمود الأزهرى : انا أؤيد الزميل خلف فى ذلك فقد عرفت أن الاعداد التى تصل الى مدينة نجع حمادى عشر أعداد فقط .. كما سمعت أن نفس الشكوى فى باقى مدن المحافظة وخاصة عاصمة المحافظة ... « قنا » .

هند عبد الستار ـ وهل العشرة أعداد التى تصل الى نجع حمادى تباع كلها ..

صباح القناعي ـ بالطبع تباع كلها لأن « أدب ونقد » ليس لها « مرتجع » وقد عرفت ذلك من مكتب الصحف عندنا ‥ كما عرفت ان المشكلة أيضا تعاني منها مدن أسوان عندما كنت في أسوان منذ فترة .

عبد الستار سليم ‥ بعد هذه الندوة سنرسل خطابا الى المجلة نشرح فيه كل هذه المشاكل .

نبدأ الآن في مناقشة المجلة ‥

عزت الطيري ‥ ان فرحنا بظهور عمل أدبي جديد ‥ أو مجلة جديدة لا يعادله أي فرح آخر وفرحنا بظهور أدب ونقد لأول مرة كان مضاعفا ‥ فقد ظهرت كمجلة جادة ومتميزة في وقت انحسرت فيه كل مجلاتنا الادبية ولم يبق منها الا واحدة هي « ابداع » ‥ وابداع مهما كان دورها لا تفي بالحاجة وحدها أمام هذا الزخم الكبير من الادباء والمثقفين والمبدعين لذا استبشرنا خيرا بظهورها وعلقنا عليها آمالا كبيرة ‥ ولكن هل حققت المجلة هذه الآمال هذا ما ستجيب عليه كلماتنا في هذه الندوة ‥

نبيل نصر الدين ـ بصفتي شاعرا ‥ فان أول شيء اهتم به هو الشعر في هذه المجلة ‥ وحال الشعر في هذه المجلة لا يطمئن ابدا ‥

عبد الستار سليم : تقصد أن حال الشعر لا يتناسب مع باقي الابداعات التي تنشرها المجلة من قصة ومسرحية ونقد ‥ وغيره .

نبيل نصر الدين : نعم أقصد ذلك ‥ علاوة على أن مستوى الشعر المنشور فيها لا يتناسب مع الشعر الذي نعرفه ونكتبه ‥ الشعر الجيد الجميل فمعظم القصائد التي تنشر علاوة على فقرها الشديد فان كثير من أصحاب هذه القصائد لم تكتمل ادواتهم بعد فبعد اي قراءة لأي قصيدة فاننا نكتشف اخطاء في اللغة والوزن ‥ احيانا يكون في العدد اكثر من قصيدة جيدة ‥ وأحيانا قصيدة واحدة ‥ واحيانا تكون كل قصائد العدد ضحلة كما في العدد ٣ مثلا .

ـ **عزت الطيري** ـ في لقاء مع الدكتور الطاهر أحمد مكي في ندوة شعرية اقيمت في قنا قال ان هذا هو مستوى الشعر الذي يصلنا .

ـ **نبيل نصر الدين** ـ اذا كان هذا هو مستوى الشعر الذي يصل المجلة فلماذا لا تنشر المجلة قصيدة واحدة فقط حتى يصلها الشعر الجيد .

مصطفى مروان : انتهز هذه النقطة التي وقفتم عندها ‥ فالشعر الجيد موجود والشعر بخير وارضنا معطاءه ‥ واقاليم مصر وكفورها

ونجوعها حبلى بالمواهب المتفتحة علاوة على المبدعين الكبار الذين يتواجدون على كل شبر من ارضها ولكن احجام بعض الشعراء على النشر فى المجلة ناتج من ظنهم ان هذه المجلة ما دامت تصدر عن حزب التجمع ٠٠ فهى للتجمعيين فقط ٠٠ فلا يجوز ان تنشر للذين يخالفونهم فى المبدأ أو الايدلوجية ٠٠ وهناك مقولة تقول ان هذه المجلة قد صدرت اصلا لنشر ابداعات وكتابات الشعراء والادباء والنقاد الاشتراكيين الذين لا يجدون فرصة للنشر فى المجلات والصحف القومية ٠٠

عزت الطيرى ٠٠ عموما نحن لا نستطيع ان نتفق فى هذه النقطة او نختلف وقد كان من الممكن توضيح هذه النقطة لو أن أحدا من اسرة تحرير المجلة كان موجودا معنا ٠٠٠ ولكننى اقول باننى لست عضوا فى حزب التجمع ومع ذلك فقد نشرت لى المجلة اكثر من عمل أدبى ٠٠ وكذلك الشاعر عبد الستار سليم نشرت له حتى الآن اكثر من ثلاث قصائد ٠٠ وقد يكون ظنك يا استاذ مصطفى به بعض الصواب ٠

ـ **احمد جامع** ـ بصفتى شاعر عامية اقول ان هذه المجلة قد اعطت شعر العامية حقه وافردت له مساحات كبيرة ٠٠ فشعر العامية الآن لا يقرأ الا فى مجلات الماستر ٠٠٠ فمجلة ابداع والهلال والقاهرة وغيرها لا تنشر الشعر العامى ٠٠ ولكن ملاحظتى على مستوى شعر العامية الذى تنشره أدب ونقد انه دون المطلوب ٠

ـ **عبد الستار سليم** ـ من الملاحظ انكم وحتى الآن تسلخون المجلة سلخا ما الذى اعجبكم اذن فى المجلة ٠٠

عزت الطيرى ـ اذا كنا قد ذكرنا سلبيات المجلة ٠٠ علاوة على السلبيات الاخرى التى سنقولها الا أن هناك اشراقات كثيرة ٠٠ وابداعيات متميزة ٠٠ فمثلا مستوى الدراسات الأدبية راق جدا ويفوق مستوى الدراسات فى اى دورية مصرية أو عربية والحقيقة أنا استمتع كثيرا بهذه الدراسات ٠٠ علاوة على الحوارات واللقاءات التى أجرتها المجلة مع النقاد والكتاب والمفكرين والمبدعين ٠٠ فمثلا حوار الابنودى كان اكثر من رائع وحوار عبد الحكيم قاسم ٠٠ وعلى المجلة ان تكثر من هذه اللقاءات الثرية٠

ـ **هند عبد الستار** ـ والملفات التى تنشرها المجلة بين الحين والحين جيدة ايضا مثل « ملف حصار بيروت » الذى اعده الشاعر حلمى سالم ٠

ـ **ايمان حلمى** ـ مستوى القصة ايضا جيد ٠٠ وقد قرانا على صفحات أدب ونقد قصصا لمحمد المخزنجى ومحمود الوردانى ويوسف أبو ريه وهم فرسان القصة القصيرة الآن ٠٠

ـ **عبد الستار سليم** ـ يبدو ان الجنس اللطيف فى الندوة اقل حدة من الجنس الخشن ‥ فأديبات الندوة لم يبدين أى اعتراض على محتويات المجلة ‥

ـ **صباح الفاعي** ـ ولكن الجنس اللطيف كتاباته قليلة جدا فى المجلة ‥ أين الادب النسائى فى المجلة ‥ فمعظم اللائى نشرت لهن المجلة ‥ كانت مادة النشر عبارة عن تحقيقات صحفية أو لقاءات مع أديب أو ناقد ‥ فمثلا لم نقرأ فى المجلة قصيدة لشاعرة ‥ أو مسرحية ‥ أو قصة قصيرة باستثناء الاديبة اعتماد عبد العزيز التى قرأنا لها قصة جميلة اسمها فاكرينها سهلة !!

ـ **أحمد جامع** ـ هناك اقتراح أود أن اقوله فى هذه الندوة أو بمعنى آخر هناك نقص فى ابواب المجلة ‥ لماذا لا يكون هناك ملزمة كاملة للادباء الشباب أو المواهب الجديدة تحت عنوان « مواهب شابة » ‥ يحتوى على ابداعات الشباب من قصة وشعر ونقد ومسرح ٠

ـ **عبد الستار سليم** ـ اقتراح معقول جدا وان كانت المجلة تنشر بين الحين والآخر قصائد وقصص شابة داخل العدد نفسه دون وضعها تحت اى باب أو اى تصنيف ٠

ـ **على جامع** ـ ايضا هناك اقتراح ففى مجلة مثل الاقلام أو الطليعة الادبية وهما مجلتان عراقيتان نجد رسالة الكوفة ورسالة البصرة ورسالة كربلاء ‥ لماذا لا يكون داخل مجلة ادب ونقد رسالة قنا ورسالة اسوان ورسالة المنصورة ‥ وهكذا ‥ وبذلك يتابع القارىء الحركة الادبية والثقافية فى اقاليم مصر ‥ من خلال « أدب ونقد » وبذلك تؤدى المجلة خدمة ثقافية للقارىء ‥

ـ **نبيل نصر الدين** ـ هناك شىء أود ان اثيره هنا ‥٠ وهو عتاب موجه للكتاب الذين يكتبون للمجلة اكثر مما هو موجه للمجلة نفسها ‥٠ فالمجلة أحيانا تنشر أعمالا سبق نشرها ويتساوى فى هذا الخطأ الادباء الكبار والصغار ‥٠ مثلا نشرت المجلة قصيدة للشاعر سعدى يوسف قصيدة سبق نشرها فى مجلة بيروتية ‥ وكذلك الشاعر / صلاح اللقانى نشر قصيدة فى المجلة سبق ونشرها قبل ذلك بعام فى مجلة « مصرية » التى تصدر وتطبع وتوزع فى القاهرة ‥

ـ **محمود الازهرى** ـ هناك قصيدة أخرى لها نفس المشكلة هى قصيدة لشاعر اسمه عبد اللطيف اللعبى وهو شاعر ليبى على ما اعتقد ٠

عبد الستار سليم ـ اوافق الصديق نبيل نصر الدين على قوله أن هذا العتاب موجه للكتاب اكثر منه للمجلة ٠

عزت الطيرى ـ قد يقول قائل ان هذه القصائد كلها أو معظمها نشرت خارج مصر ٠٠ ولكن فى هذه الايام تصلنا ٠٠ أى تصل مصر كل المجلات والدوريات العربية وأحيانا يكون توزيع هذه المجلات داخل مصر اكثر من توزيعها داخل البلاد التى تصدر منها ٠٠ وأحيانا يكون توزيع هذه المجلات داخل مصر اكثر من توزيع المجلات المصرية نفسها واصبح المثقف المصرى الآن يتابع كل ما يجرى على الساحات الثقافية العربية وهو فى مكانه سواء فى القاهرة أو فى الدلتا أو فى الصعيد ٠

ابو المجد الصايم ـ آسف لعدم حضورى مبكرا واسمحوا لى أن ابدى رأيى وأنا ما زالت ساخنا ٠٠ لقد لاحظت أن مجلة أدب ونقد خطت خطوات واسعة ٠٠ فاذا اجرينا مقارنة بين أول عدد ظهر منها وآخر عدد وهو الذى بين يديكم الآن نجد ان المقارنة لصالح القارىء ولصالح المجلة ٠٠ ولكن ٠٠ وآه من لكن هذه ٠٠ نجد أن المثقف يحس أن المجلة واقعة تحت تأثيرات معينة بحكم أن الذى يصدرها هو أحد الاحزاب السياسية فى البلد وهو الذى ينفق عليها ٠٠ فالشعراء والقصاصين والنقاد اليساريين أو الاشتراكيين هم الذين يمثلون اكثر من ٩٠٪ من مجموع كتاب المجلة ٠٠

ـ **عبد الستار سليم** ٠٠ سبق وناقشنا هذه النقطة يا استاذ ابو المجد قبل حضورك ٠٠

خلف عبد المغيث ـ أحيانا تنوه المجلة فى أحد أعدادها عن القصائد والقصص التى ستنشرها فى اعدادها القادمة ٠٠ ثم يتوالى ظهور الاعداد ولا نجد هذه المواد التى وعدت المجلة بها القارىء ٠٠

مصطفى مروان : لقد حدث ذلك ايضا مع الشاعر عزت الطيرى ٠

ـ **ابو المجد الصايم** ـ لماذا لا يخصص باب ثابت للرد على القراء ٠٠ أو الادباء الذين يرسلون موادهم الى المجلة ٠٠ ان هذا الباب سيريحنا كثيرا على الاقل للاطمئنان على وصول اعمالنا وعدم خوفنا من ضياعها فى البريد ٠

عزت الطيرى ٠٠ هناك ملاحظة ضايقتنى كثيرا ٠ فالمجلة اكتسبت فى الفترة الاخيرة ناقدا جادا ومستنيرا هو الدكتور حامد أبو أحمد عندما نشر

دراسته عن شعراء السبعينات ... فيهم للنشر انهالت المطارق عليه والمعاول .. واستجابت المجلة لذلك وافردت المجلة صفحات مطولة للرد عليه .. ملخص هذه الصفحات والردود هو أن ما قاله نلقضا الجاد كان هراء في هراء .. بل أن المجلة أرادت أن « تطيبب » خاطر هؤلاء الذين نقدهم الدكتور فلقد فوجيء القراء بان المجلة نشرت في صفحتها الاولى بعد الافتتاحية، قصيدة لاحد هؤلاء الشعراء الذين أبدى فيهم الشاعر وجهة نظره ...

عبد الستار سليم ــ بمناسبة النقد .. اقول أن المجلة قدمت في احد اعدادها عرضا لرواية « الخبز الحافي » للكاتب المغربي محمد شكرى .. ثم نشرت فصلا مختارا من أحد فصول هذه الرواية .. وقد فهمنا من هذا العرض ان محمد شكرى كاتب ثورى وأن روايته هذه رواية ثورية أو نوع من أدب المقاومة .. ولكن بعد قراءتى لهذه الرواية بعد ذلك وجدت ان هذه الرواية رواية جنسية واباحية .. وأن كل ما كتبته المجلة عنه يختلف تماما عن حقيقة هذا الكاتب ..

على جامع ــ ما هو الاستاذ عبد الستار يسخن مثلنا !

عبد الستار سليم : انا سعيد جدا بهذه المناقشة الجادة والنقد البناء الذى يدل على التواصل بين المبدع والقارىء وبين المجلة والقارىء ايضا وبين المجلة والمبدع ..

على جامع ــ لانني فنان تشكيلي قبل ان اكون اديبا .. فالجانب الجمالى يهمنى كثيرا واخراج المجلة من وجهة نظرى اكثر من رائع وملفت للنظر .. كما أن ثبوت أو تثبيت شكل الغلاف وتغيير اللون فقط شيء طيب للغاية .. ولكنى لاحظت كثرة الاخطاء المطبعية وخاصة في القصائد .

عبد الناصر بلال ــ يجب ايضا ان تهتم المجلة بأدباء الاقاليم والا تركز على ادباء القاهرة والا .. ستكون اهب وتفقد نسخة مكررة من مجلات القاهرة التى نعانى من الوصول الى صفحاتها !!

عبد الستار سليم ــ اعتقد اننا بهذا النقاش الجاد قد غطينا كل جوانب الموضوع المثار ولتمنى ان تصل كل هذه الآراء والمقترحات الى المسئولين عن المجلة الذين يرحبون بكل نقد بناء ورأى سديد هدفه الاول والاخير هو الارتقاء بالمجلة والصعود بها الى الافضل والاروع .. اشكركم والى اللقاء فى الندوة القادمة التى ستخصص لمناقشة ديوان للطريق السهل مقفل وقبل المناقشة سنستمع الى ابداعاتكم الجديدة .

سجل الندوة :

• هــوامش :

المشاركون فى الندوة :

* عبد الستار سـليم (شاعر) .
* عزت الطيرى (شاعر) .
* مصـطفى مروان (شاعر) .
* خلف عبـد المغيث (شاعر) .
* هند عبد الستار (قاصه) .
* صـباح المناعى (قاصه) .
* محمود الأزهرى (شاعر) .
* عبد الناصر بلال (شاعر عامية) .
* احمـد جامع (شـاعر عامية) .
* عـلى جامـع (شاعر عامية وفنان تشكيلى)

• اقيمت الندوة فى قاعة الجلمساحات نادى الأدب بقصر ثقافة نجع حمـادى .

• نبيل نصر الدين (الشاعر) .

* أبو المجد الصـايم (شاعر وكاتب مسرح) .

اعادة ابتكار الحداثة (*)

مارت روبير

ترجمة : د. محمد برادة

تطرح الناقدة الفرنسية مارت روبير

فى هذه المقالة ، تساؤلات جوهرية عن الحداثة الآن ، وهل هى موجودة فى الأدب وجودا حقيقيا أم أنها لا تعدو أن تكون مظاهر مستعارة من فترة سابقة تجسدت فيها الحداثة عندما كانت معارضة للابتذال وروح الامتثال ..

وبعد أن تستعرض مختلف التمظهرات التى اتخذتها الحداثة منذ القرن التاسع عشر ، عند رامبو ، ومالارميه ، والسريالية ، وفى روايات جويس وفولكنر ، وبروست ، وفى الرواية الوجودية ، والرواية الجديدة ، تنتهى الى ملاحظة انعدام المقاييس الدنيا التى تسمح للحداثة أن توجد ، وهى مقاييس : تغيير الاسلوب ، أو تغيير المضمون ، أو تغييرهما معا ... ما ينتج اليوم ، مجرد تأثر ببعض رواد الحداثة ، لكن بدون الشغف والقلق اللذين كانا يحفزان الرواد . هناك غياب لمحاربين حقيقيين فى سبيل ما يؤمنون به داخل مجال الأدب والفن .. من ثم يلزم أعادة ابتكار الحداثة .. وفى انتظار ذلك ، فان أفضل ما يمكن أن نفعله ـ تقول الناقدة ـ هو أن نشطب مؤقتا لفظة حداثة من قاموسنا الى أن تستعيد وجودها الحقيقى ..

(*) من مجلة رسالة عالمية رقم ٦ ، خريف ١٩٨٥ .

ان عبارة الشاعر رامبو « يجب أن نكون حداثيين باطلاق » ، ما تزال تقرع جرس تجميع الكتاب المتقدمين ، حتى ولو أن أحدا لا يعرف جيدا ضد ماذا ، أو ضد من ، يتحتم توجيه المركة · صحيح انه ، اذا كانت « يجب » تلك ، في عهد رامبو ، تحيل على عدو معروف أو على الأقل يمكن التعرف عليه ، فانها لا تنجو من الالتباس بالرغم ـ أو بالأحرى ـ نتيجة لوضوحها الكبير (في قصيدته « فصل في الجحيم » ، حيث ترد تلك العبارة ، لا شيء يسبقها أو يتلوها ، يبرر ظهورها ، فيمكن القول بأنها عبارة خارج السياق ، ولذلك تكتسب بسهولة كبيرة قوة القانون) · أولا، تشتمل تلك العبارة على « باطلاق » ، وهي كلمة تستطيع ، داخل مناطق لا تتوفر فيها على أية وسيلة للتمييز بين المطلق والنسبي ، أن تطمس الحدود التي يجب أن يلعب بينها فعل الأمر · ثانيا ، توحي بحداثة يظل موضوعها من أكثر الموضوعات المفتقرة للتحديد ، فلا نعرف اذا كان يتحتم البحث عنه في طريقة الكتابة ، أم في طريقة للعيش ، أم بصفة عامة ، في شكل للتفكير · فكلمة « باطلاق » لا تنبئنا عن اى مجال من تلك المجالات ، ما دامت صالحة لجميع الحالات التي يمكن تصورها ، هذا بدون أن ندخل في الاعتبار أنه قد انقضى ذلك الزمن الذي كنا ننظر فيه الى الحداثة على أنها كل لا يتجزأ ، فقد تعلمنا أن بالامكان أن يكون المرء حداثيا في الفن ومحافظا تماما في قطاعات الحياة الأخرى ، بل أصبح من حقنا أن نسيء الظن بتلك الأحلام القديمة الكليانية التي شجعتها أمدا طويلا فكرة التسخير الكلي في التجربة الروسية ، مثلا ، لأنها تريد أن تجعل الفن والأدب والموسيقى ، والمسرح ، والسينما ، تسير بنفس الخطوات مع الثورة الاجتماعية نحو ما كان يقدم على أنه حداثة بلا حدود ·

لكن ، يمكن أيضا أن نفسر عبارة رامبو بمعنى مقيد فنطبقها على الشعر فقط · في هذه الحالة ، ستعني كلمة « باطلاق » ،ضرورة زعزعة الشكل والمضمون معا عن طريق كتابة تكون ـ وقد أصبحت في حد ذاتها معادلا لفعل منتهك ـ صالحة لأن تهدم النظام القديم للفكر ، ومن ثم قادرة على تغيير الحياة · بهذا المعنى ، فان مطلق الحداثة لا تكون له أية علاقة بالاحتياج البسيط الى صنع الجديد ، لأن مصيره الكبير هو أن يخلق عالما آخر حيث ستعتنق الحياة مرة واحدة من ثقلها ، ومن ضيقها ، ومن بؤسها الأخلاقي والثقافي ، ومن كل ما يلجمها ويزيفها ·

نحن نعلم أن هذا البرنامج الدونكيشوتي بامتياز ، لم يكن بوسع رامبو أن ينجزه ، وأنه ، بدلا من أن يغير الحياة بوساطة فعل شعرى ، غير فقط حياته بالتخلى عن الكتابة الى الابد ، ربما كان محقا فى ذلك - لكننا بهذا القول سنصبح دائما مختزلين الى جملة من الظروف - وربما لأنه أدرك مبكرا أن الاعتقاد فى قيمة الكلمة السحرية ، أو كما كان يقول ، فى « كيميائها » لم يكن فى أحسن الحالات ، سوى وهم ، وفى أسوئها ، جنونا خطيرا . فى هذه المسألة ، فان دونكشوت الذى مات عبثا بعد أن حاول بكل جدية أن يرغم الحياة على اطاعة سحر الكتب ، قد قدم لرامبو انذارا هاما فى جميع الاحوال ، لا شىء يحول دون افتراض أنه من أجل الاحتفاظ بمصيره شامخا ومبتذلا فى نفس الوقت ، اختار رامبو أن يعيش من خلال موته تجاه الشعر (بدون أن يتخلى عن البحث عن الحياة الحقيقية - وعن المطلق - فى خارج أكثر رعبا) .

بالرغم من أن الأمر المطلق المزدوج الذى نادى به رامبو : أن نكون حداثيين باطلاق ، وأن نغير الحياة ، يحافظ على قوة القانون بالنسبة لجميع أولئك الذين يجلون الشاعر ، فانهم قلة أولئك الذين استنبطوا عمق عبارته ليحرصوا على مطابقة انتاجهم بفحواها . فقد أصبحت لدى الكثيرين ، مجرد مرجع مفروض ، وجملتين نستلذ بالاستشهاد بهما ما دامتا لا تستتبعان أية مسؤولية . والواقع أن الحداثى ، كما يعيد التاريخ الأدبى رسم تطوره ، قد اتبع بالاجمال طريقا أقل تشددا ، بمنأى عن الأوتوبيا وعن ضربات قوة المطلق . فهنا ، كان يزاد فقط التجديد عن طريق تطعيم الأعمال الأدبية بتيمات تهم من قريب المعاصرين ، أى أن الأمر لم يكن يتعلق بتغيير الحياة وانما ، على العكس ، بتقديم انعكاسات أمينة لها ، واظهار شرائح منها أحسن التقاطها ، ومن ثم جعل الحاضر يستعيد كل جدارته وحقيقته اللتين جرده الكلاسيكيون منهما . كان المراد ، اجمالا ، تضمين الادب - الرواية أساسا ، ولكن الشعر بالمناسبة كان باستطاعة التفتح على نفس اللازمات - شقاء الاحياء ، وأعمالهم ، وأهواءهم ، والجنس ، والمال ، وجميع الشهوات والصراعات التى يمكن أن تتفجر بسبب ذلك . كانت الحداثة الادبية تختلط ، عندئذ ، بحداثة زمن آخذ فى التحول ، فكانت تكتفى بأن تشخص فى أمانة عالم اللحظة بدون أن تتقهقر أمام بؤسه ونقائصه الاجتماعية ومظاهره الاكثر اثارة للنفور ، لكن أيضا مع وصف الآلات ، والمخترعات ، والمصانع ، والأشياء الفاتنة والمقلقة فى آن ، التى كانت تحول رأسا على عقب ، منظر

المدن وسماتها ، ومن ثم كانت تبدل الوجه البشرى • بدأت تظهر نماذج من الشخوص الروائية كانت تعتبر من قبل مستحيلة ، ومن خلال رغائبها وحاجاتها ، وملامحها الخاصة بنفسيتها ، صار بالامكان اظهار الطريقة التي كان تطور العادات والاخلاق ينعكس بهما على الحياة الفردية ، وهذا ما قاد الى اعطاء الكلمة لأناس لم يسبق لهم ، الى ذلك الوقت ، ان أخذوا الكلمة فى الكتب ، وقلما تناولوها فى واقع الحياة • هكذا ، بانفتاحها على اللغة الشعبية بما لها من عبقرية تلقائية ومن بذاءة ، اصبحت اللغة الروائية تتوفر على معجم متخلص من الأغلال التى تقيده بها القواعد القديمة للحياء واللياقة ، الا أنه اذا كانت الكلمات قد تمكنت من أن تتهتك وتمجن ، فان النحو ظل هو القانون المطلق ، فكانت الزاماته محترمة ، فلم ير لا الطبيعيون ولا الواقعيون المختمون لجميع المدارس ، من المفيد ، أو حتى من الممكن انتهاك قواعده •

فى نظر مؤيدى تيار أكثر تطرفا للحداثة ، يكون هذا بالضبط هو آخر معقل للقديم ، تكتسى ازالته ، الآن ، أهمية كبيرة • يجب انتهاك النحو ، لأنه ما دامت التيمات الحالية التى تندرج ضمن الادب مستمرة فى الخضوع لسلطته ، فانها لن تزيد عن أن تضع الجديد داخل أشكال مستنفذة ، وهى بذلك عاجزة عن خلق فن جديد ليست له علاقة مع الاستتيقات العتيقة ، باعتباره لا ينزع الى أن يقدم بدقة ما هو قائم بل يسعى الى أن يستثير هبة جذرية للوعى وللفكر • ومهما بدا جريئا لأول وهلة ، فان التجديد التيماتى الخالص يظل ساذجا ووهميا طالما أنه يستعمل نفس أدوات الماضى : وعندما يتبدد تأثير المفاجأة ، فان الجديد بارتداده الى جدته وحدها ، يكشف عاجلا أم آجلا عن عريه ويسقط مجددا فى خانة اصطلاح جديد • فبالنسبة لأولئك الذين ، بدون أن يذهبوا الى حد ارادة تغيير الحياة ، يعتقدون مع رامبو بأن « الساعة الجديدة هى ، على الأقل ، قاسية » ، لا ينفع فى شىء تحيين المضامين مع الابقاء ، من جهة ثانية ، على اللغة البالية المجمدة من جراء تركيب الجمل الملائم لروح الامتثال وللكسل الثقافى ، ولذلك فان ما يجب تثويره ، فى نظرهم ، هو نظام الكلمات نفسه •

وبما أن كل حقبة لها الحق فى أن تحكم على نفسها ، على الأقل ، بكيفية جد قاسية ، مثلما أن كلمة « جد » هنا لا تقول شيئا عن الطبيعة وعن عدد آلامها ، فان عبارة رامبو لا تفقد أبدا راهنيتها ، الا أنها هنا أيضا تفهم بطرائق مختلفة وتقود الى وجهات متعارضة حسبما نبرزه من النعوت الواردة فى الجملة • هكذا ، بالنسبة للرمزيين وخاصة مالارميه ، فان « قساوة » الساعة (اللحظة) هى أقل استعجالا بكثير من

الثورة الشكلية التى ربط بهـا « جدته » ، بينما هى بالنسبة للسرياليين جد صارخة وخطيرة بحيث لا يمكن بعـد الاكتفـاء بأن نجعل « القسـاوة » تيمة من بين تيمات أخرى ، بل يجب **اظهـارها** فى مجموعها عن طريق فضح أسبابها الأخلاقية والثقـافية والسياسية ، وذلك بفضل كتابة مستوحاة لا من الميتافيزيقـا اللسانية لمـالارميه ، وانما من نحو اللا وعى الذى كشف فرويـد عن منطقه المتفجر فى الاحـلام والهذيانات ، والأفعـال المخطـأة والعرضية ، وباختصار ، فى كل ما يبرز فشل عقلانيتنا ٠ والكتابة الآلية والتقنية الشعرية المبنية على اللا عقلى وعلى ميزته الانتهاكية البـارزة ، لا تتخذان هدفا لهما تغيير الحيـاة ، انهما يهدفان ، بالاحرى ، الى تحريكها ومناوشتها ، والى ملاحقتهـا بدون هوادة داخل رفاهيتها وامتثاليتها ، من أجل وضعها ، فى النهـاية ، تحت سطوة الحب المجنون والرغبة المطلقـة ٠ هذه المهمة القـادرة كثيرا على تجميع عدة مواهب ، نعلم أنها لم تنجز حتى النهـاية ، على الاقل ليس بالمعنى الذى كان يفهمه بهـا المدافعون الاكثـر تشبثا برأيهم ـ ربما لأن تلك المهمة كانت تتعدى الحدود الحقيقية للسلطة الشعرية ، وربما أيضا لان الدعوة الى الفتنة الثقافية ، والى الفتنة بدون اضافة صفة لهـا ، كانت ترن أحيانا بقـوة أقل من صدى الدعوة المبتذلة الى الجـدة ٠ يبقى أن الحركة السريالية هى تقريبا الوحيدة التى حاولت بجـدية القيـام بتلك الفتنة ، ومن أجل ذلك ، بدون شك ، رغم التلف الذى أصاب قدرتها الاستفزازية التى كفت عن صدم الناس بسبب ابتذالها بقـدر نجاحهـا ، فانها تعتبر دائما عندنا مجسدة لفكرة الحداثة ذاتها ٠

بالرغم من أن كبار مجـددى الرواية فى القرن العشرين يحركهم مفهـوم آخر تماما لدور الفن الاجتماعى ، وأنهم لا يميلون كثيرا للنظرية ، فقـد كانوا هم أيضـا يحسون بالحـاجة الى أن يفجروا ، فى آن ، الاشـكال والمضامين البالية ٠ لم يعـد الامر ، فى نظرهم ، يتعلق بالمدارس والحركات الادبية ، فالروائيون من أمثال بروست ، وجويس ، وسلين ، وفولكنر ، هم كتـاب منعزلون ، لكنهم يشتركون ، وراء اختلافات الأسلوب والتفرد الشخصى ، فى تقرير رفض النظـام الروائى المثبت من لـدن المواضـعة والاصطلاح ، وهو نظـام يخطىء فى كونه مرغما بدون جدوى ، وفى أنـه خاصة يطبق ترتيبا يمكن مقـارنته بنشاط النفس (وهم فى ذلك يمكنهم أن يتعرفوا على رائدهم فى شخص لورانس ستيرن صاحب رواية تريستان شاندى التى رويت بطريقـة مفككة ، وفيهـا صفحات ممتلئة بالبياضات وبالخطوط الصغيرة ، لدرجة أن الامر ينتهى به الى أن يفقـد فى الطريق بطله وموضوعه) ٠ الا أنه فى أعمـاق الافراد ، لا يوجد مثل هذا النظـام ، فالنفس البشرية لا تشتغل وفق الانتظـام الجميل الذى تتمتع به نفس

ابطـال الرواية ، والزمن النفسى لا يمت بصلة الى زمن الساعات الدقـاقة والروزنامات ، بل هو زمن حر ، غير متوقع ، متقطع ، وأى واحـد يمكنه أن يتأكـد من ذلك بايلائه أقـل انتباه لسير أفكـاره الحقيقى ٠

قوية بهـذا اليقين المعزز بالبسيكولوجيا ، تخلت الحداثة عن قساوة الساعة ، وحملت معركتها فوق أرض أخرى : بدلا من الطموح الى تغيير الحيـاة ، و « رج نوم العالم » ، أو كما كان يريد ذلك روجى جيلبير ـ لو كونت وأصحابه فى « اللعبة الكبرى » بكيفية أكثر جذرية لاسـتثارة « الكشف ـ الثورة » الذى سيضع الانسان أمام حقيقته الخاصة ، فـان الحداثة هاجمت الرواية نفسها ، لكن من الداخل ، حتى تنتزعها من الزمان ومن الفضاء الاصطلاحيين اللذين كانت مغلقـة داخلهما ٠ هذه المرة ، الأدب هو الذى أنذر بالتغير ، وقد فعل ذلك بأن فرض على أبطـاله مصـير الاشخاص المتحركين الذين علاوة على ذلك ، تكون قوانين تسلسل الاحداث ملغـاة عنـدهم ٠

ان الحوار الداخلى لجويس ، والذهاب ـ الاياب المستمر عند بروست حسب تذكراته ، وارتحـال سيلين الى جميع أطراف الزمان ، والارتدادات المنهجية عنـد فولكنر ، تستجيب بالتأكيـد لنوايا وأمزجة جـد متفردة بحيث لا يمكنهـا أن تقتصر على الدخول فى لوحة موحدة ٠ مع ذلك ، فان تلك النوايا والامزجة تتشابه على الاقل فى كونهـا تعتمـد على نفس مبدأ للاستمرار الذى يضمن للكاتب حقوقا لا تقبـل التقـادم لذاتيتـه ٠ والفوضى الناجمة عن ذلك ، والتى هى فى الواقع منظمة ابدراية عنـد هؤلاء الفنـانين المتشددين ، تبدو أنها لا ترجع سوى الى عملية شكلية وتقنية ، الا أن الشكل والمضمون ، هنا ، لا يمكن الفصل بينهما ، فهما يكونـان ، سوية ، معنى المحكى وجوهره ٠

ذلك أن الرواية ، باحتضانها لمجرى زمن لا يعرف لا قبل ولا بعد ، ولا أحـادية اتجاه الاحـداث ، فانهـا تحررت من مشداتها ، فلم تعد تقتصر على خلخلة أشكال موروثة ، بل اكتسبت أيضا وسيلة للقبض على حقيقة داخلية حيث الطيب والشرير ، الجميل والبشع ، النبيل والخسـيس ، الحيوانى والعبقـرى ، يمتزجـان فى كل لحظـة بدون اعتبار أية تراتبية ٠ ان تقنية القطع لا تمس فقط جريان الحكايات ، بل هى تقطع فى نفس الآن حواجز الأخلاق ، والاستتيقا ، والقوة العاقلة ٠ أيضا بفضل تلك التقنية ، تستطيع الرواية أن تفسح المجـال أمام المقاصد الخفية ، والمشاعر المكتومة، والرغائب المحرمة التى كان الأدب الروائى القـديم لا يستحضرها غالبا الا ليدينهـا (تلاحظـون أننى لا أذكر كافكـا ضمن الرواد الذين يستمر النقد

المشاع فى ضمه اليهم : ذلك لأن الحداثة هى أكثر عموم كافكا • بمعنى بالأحرى ، حسب الصيغة الواردة فى برنامجه الخاص ، أن « يشيئ العالم ليجعله يرتاد الحقيقى ، الظاهر ، الثابت » ، وهو ما انجزه بالفعل باعتماده لا على فوضى الطليعة المعاصرة ، وانما على الاشكال القديمة — الخرافة ، الحكمة ، الحكاية ، الملحمة — التى نقلتها الينا الثقافة الكونية • واذا كان قد انقاد بقوة الاشياء ، لكى يصور بأمانة وضعيته الشخصية بكل تفردها ، الى رسم واقع مضطرب بكيفية حاذقة ، فانه يفعل ذلك عبر محكى منظم بصرامة ، مراعيا فى تركيبه كما فى أسلوبه ، أكثر ما يمكن من الانتظام الدقيق • وبسبب قران هذا « الكل الجديد » الناتج عن حياة داخلية فريسة للتناقضات والصراعات ، مع « ما سبقت رؤيته » ، و « ما سبقت قراءته » الموحى بالثابت ، فان كافكا ، الحداثى على الرغم منه بطريقة ما ، هو كما قيل كثيرا ، الكاتب الذى يتأبى عن المقولات • انه ، اذن ، غير قابل لان يصنف ضمن أية حركة ، بل هو ، بمعنى عميق خارج الزمن) •

أن يكون الانسان منتميا لزمانه ، وعن طريق زمانه ، وداخله ، هو ، فى المقابل ، القانون الأول للوجودية السارترية التى ينطبق فضلا عن ذلك ، سواء على أعمال الحاضر أو على أعمال الماضى : أنه قانون بدين بدون استئناف حتى كتاب القرن الماضى الذين أخطأوا لانهم جهلوا ذلك القانون (نعلم مدى الضراوة التى تابع بها سارتر فلوبير لأن نظريته عن الحياد كانت تمنعه من أن « يلتزم ») • خلافا للرواية المتقطعة التى سبقتها ، لم تنشغل الرواية الوجودية نفسها بالأسئلة الشكلية ، والكتابة فى حد ذاتها لم تحرك اهتمامها ، وما كان له وحده اعتبار عندها ، هو ابداع « مواقف » يتحتم داخلها على الفرد أن يعانى الحصر والتبدلات المرتبطة بحريته الخاصة • واذن ، فان المضمون هو مصدر كل قيمة الحكاية ، وبعد « وضعه فى موقف » ، حسب الاصطلاح المتداول ، فان المضمون الجديد غير محتاج ، لكى يفرض نفسه ، الى طرائق تقنية معقدة ، فهو يستطيع أن يصطنع حسب اختياره ، الخطاب الفلسفى أو اللغة الجارية ، لكنه بالنسبة لباقى العناصر ، ينمو بهدوء دون أن يغير شيئا فى تطابق المحكى ، وبدون أن يمس قانونية النحو • وليست رواية « الغثيان » لسارتر النموذج الاكثر شهرة لهذا الجنس التعبيرى وحسب ، بل هى ايضا قيمة نموذجية فى هذا المجال : ببنائها على وحدة الزمان والمكان التى جهدت الرواية المتقطعة فى تعزيتها ، تجرى احداثها من البداية الى النهاية بدون أى تصدع ، من خلال اسلوب مبتذل بل هو مسطح قصدا ليدلل بوضوح على أن الشيء الجوهرى عند سارتر ، ليس هو زحزحة الأشكال الادبية وانما تنظيم موقف نموذجى ، داخله يستطيع

القــارىء المعاصر أن يتعرف على المعضلة الاساسية لوجوده فوق الارض ٠ وفى مناسبة لم يقع التنبيه اليهــا كثيرا ، أوضح سارتر بوضوح العبارة ، رغبته فى تحقيق الكلاسيكية وذلك بلجوئه الى التخييل القديم المتمثل فى استعمال مخطوط عثر عليه بين أوراق شخص مجهول : هكذا لا تكون رواية « الغثيان » له ، بل انه ، مثل كثير من الكتاب القدامى ، يزعم أنــه مجرد ناشر لهــا ، قام باعداد نص « روكنتان » (بطل الغثيان) وقــدمه للجمهور ٠

على الرغم من أصالة « الرواية الجديدة » ، فانها أيضا لا تجــدد الجنس الروائى بالمعنى الذى أنجزه كل من جويس ، وفولكنر ، وبروست ، وتتمثل جدتها فى تحديد أسعار عناصر المحكى ، واذن ، فى تحديد مضمون معارض تماما للمضمون الذى كانت تستلزمه التقــاليد ٠ حتى فى الرواية الأكثر انتهاكا ، يكون الاساسى هو الشخوص ، لكن عند الرواية الجديدة يختلف الامر ، فقــد أقصيت الشخصيات الى الخلف لاعطاء كل الاهمية للاشياء الجامدة التى هى ، على نحو آخر ، الديكور المرئى تقريبا للافعال ٠ فبدلا من اظهار شخوص محبة ، طموحة مأخوذة داخــل شبكة متضــامة من العــلائق الانسانية والاجتماعية ، فان الرواية الجديدة تظهر الاشياء المحيطــة بهــا والتى ، بفعل حضورها وحده ، تؤشر داخل التجويف ، على حواشى الأجسام المتحركة ٠ ولا شك أن هذا القلب لتراتبية المضامين هام ، لكن اللغة فيه غير متورطة ولا معنية ، فهى لا تتقــدم ، فى حد ذاتها ، أيــة خصوصية سوى أنهــا بتلاؤم مع نظرية الرواية اللا مجسدة ، تحرص على أن تكون دقيقــة ، نثرية ، متوفرة على صرامة الخطــاب العلمى ٠ صحيح أن « الرواية الجديدة » لم توجــد لتفسح المجــال أمام الأفكــار والرغــائب الفوضوية الملتهبة داخل نفوس الشخوص المشغوفة بذاتيتها ، بل ، على العكس ، لتجلى عن العمل الروائى الكاتب الحاضر بافــراط ، الكــاتب الثرثار الذى يتعجله فى أن يحكى عن نفســه من خلال أبطاله ، يكون مسؤولا عن لزوجــة العنصر الروائى ، تلك اللزوجة التى تتــدبق فيهــا أكثر الكتب جمالا ٠

كل ما ذكرناه يعود الى المــاضى ، ويبقى علينــا أن نتساءل نحن عما آلت اليه الامور اليوم ، فى فترة حيث الحداثة والحداثى يجوبان الشوارع، بدون هدف ولا اتجــاه ، وبدون أى شىء يشبه فكرة جامعة ٠ فعندما يتسلل الحداثى الى جميع الاماكن ، والى طرائق الوجــود ، واللباس ، والتعارف ، والتعليم ، والحكم ، ولا اذكر الطرائق التى لا تحفز كثيرا ، فان الداثى لا يعود يجــد شيئا يعارضه ، ولمــا كانت المعارضة هى سبب وجوده الاول والوحيــد ، فانه قــد هلك على يد ضخامة نجاحه نفسها ٠ بعــد اختزاله الى نوالته الاشتقاقية ــ الموضة حليفة الروح الامتثالية التى حاربهــا دائما

الحداثي الجديد بهذه الصفة ـ أصبح منذ الان مفرغا من كل جوهر ، وقلما يعيش الا لاستحضار كفاحات الازمنة المتصرمة • فى الأدب ، فقدت الحداثة كل نوع من الصرامة ، وعلى كل حال ، فاننا لانرى فى الساحة فعلا لأحد الاتجاهات الثلاثة ـ تغيير الاسلوب ، تغيير المضمون ، أو تغييرهما معا لوضع العالم أمام نقائصه واضطراباته المستترة ـ وهى الاتجاهات التى كان الكتاب الاكثر استنارة وتعلقا بحقيقة فنهم يسلكونها لزرع الاضطراب داخل أدب يغط فى نومه • بطبيعة الحال ، يستمر الكلام عن الطليعة ، غير أن الذين ينتسبون اليها ليسوا سوى تابعين موهوبين بدرجات متفاوتة ، قرأوا كثيرا جويس وسيلين ، وبروست ، ويعتقدون أن بامكانهم أن يستولوا على طرائقهم فى الكتابة ، بدون أن يكونوا مدفوعين بالشغف أو معذبين بالقلق اللذين كانا يحفزان تمرد الروائيين المشار اليهم • وبما أن جسارتهم المستعارة تظل بالضرورة سطحية ، فانها تفتقر الى قوة الاقناع ، والاثارة ، والفضيحة ، لكن فى مقابل ذلك ، وكتعويض ، لا يدفعون ثمنا لذلك ، وهو الثمن الذى كان فى الماضى جد مرتفع • فى غالب الأحيان ، فان جسارة كتابنا تتمثل أساسا فى الاستعمال الوافر للغة الشبقية النيئة ، بل وللغة البورنوغرافية والبرازية ـ وجميع الأشياء التى جدتها قديمة قدم العالم ، والتى ، بخروجها كما هى ، فقط تحمل اسمهم ، فانها فى الواقع تكون مجرد دريئة لحجب بؤس الاستيحاء • ان هذا النوع من الحداثة قد سقط بالتأكيد فى المجال العمومى ، وبالرغم من أن القارى يمكنه بعد أن يتظاهر بالنفور منه ، فانه ليس هناك أعداء حقيقيون لمثل ذلك الحداثى ، أقصد أعداء مثل الذين وجدوا قديما وكانوا مصممين بشراسة على أن يحاربوا من أجل فرض أذواقهم ، وأفكارهم وآرائهم • وهذا سبب من بين أسباب أخرى ربما يمكن للسوسيولوجيا أن تقول فيه كلمتها ، ونقصد ذلك الغياب لمحاربين أحياء حقيقة ، ويحكمون بالفناء على ذلك النوع من الحداثة •

الى هذا الحد الذى وصلنا اليه ، بعيدا عن رامبو وعن السرياليين الذين ، مهما كانت محاولتهم لاخراج العالم عن الطور محاولة طوبوية ، فان لهم على الاقل جدارة سلوكهم الجدى مع أحلامهم ، أقول عند هذا الحد ، لا بد من أن نعاين بأن الحداثة تنتظر أن يعاد ابتكارها • كيف ؟ ستكون تلك قضية المتمرد الذى سيهب ربما ، ذات يوم ، ليسجل تمرده وألم كينونته فى شكل غير مسبوق ، لكنه متجذر بقوة فى القرون السابقة ليضمن الديمومة • الا انه ، فى انتظار ذلك الطموح الممكن دائما ، وبالرغم من أن لا علامة تسمح بالتنبؤ به ، فان أفضل ما يمكن أن نفعله بالحداثة ، هو أن نشطب مؤقتا لفظتها من قاموسنا الادبى • وبعد أن يتخلص الذهن من كل ما ينقله من عناصر مزيفة وسهلة ، سنستطيع أن نعاود النظر فيها بما تستحقه من اعتبار •

المكتبة العربية

في معرفة النص

تأليف : يمنى العيد
تقديم : أيمن حموده

افكـــر أحيـانًا بالنصر والهزيمة
بالأبطــال العظــام
وهم يرفعـون سراويلهم وراء الأســيجه
وهم يتثاءبون فى دورات الميـــاه !!
ما الفـرق بين زهـرة على المـائدة
وزهـرة على القبــر ؟
بين الخبر والنتك ؟
بين النهـد والمطـرقه ؟
بين أن يموت الانســـان على رأس حمله

أو يموت وهو يتبرز متثائبـا فى احـدى الخرائب ؟؟

***

كيف نقرأ هذه الأبيـــات للشــاعر **محمـد المـاغوط** ؟

كيف نفهم النص الأدبى ؟ وكيف ننظر الى داخله ؟ وما علاقة داخله بخـارجه ؟ ... كيف ننتج معرفـة به ؟

يحمل هذا الكتــاب عنوانا فرعيـا هو « **دراسات فى النقد الأدبى** » ، وهو يشكل استكمالا لكتابات سابقة للمؤلفـة أسمتها « **ممارسات فى النقد الأدبى** » .

دار الآفاق الجـديدة ــ بيروت
الطبعة الأولى ــ ١٩٨٣

يبدأ الكتــاب بمدخل لتوضيح بعض المفــاهيم الأساسية للنقــد : المــارســة ، التنظير ، علاقة النص الأدبى بالنص النقــدى ، القــراءات المتعــددة للنص ۰۰۰ وتشير المؤلفــة الى أن مثل هــذه المفــاهيم ، التى انتجهــا البحث فى أكثر من بلد فى العــالم ، هى مفاهيم نظرية ، وتوضيحها المجرد قــد يشوهها ، « والافــادة منهــا لا تكون بنقلهــا وتكــرارها ، أو بوضعها قيــد الاستعمال فى سوق النقــد العربى ، بل اعادة انتاجها بالشغل على النص الأدبى العربى » ۰

ان استعمال مفاهيم مثل : البنيه ، النسق ، الدلاله ، ۰۰۰ بشــكل عشوائى وخارج سياق منهجى لا يجــدينا كثيرا ، بل أن ما يجدينــا هو **اعادة انتاج** مثل هذه المفــاهيم والمصطلحات التى أنتجها البحث النقدى ، أى استخدامها كأدوات نكشف بهــا النص ، ونحدد موقعــه فى العلاقات الاجتمــاعية التى تحكم حياتنا وزماننــا ۰

وهذا ما يدفع بالمؤلفــة الى التساؤل عن كيفية انتــاج النقد لموضوعه اذا كان الأدب لا ينتج موضوعه ، الذى هو « حيلتنا » ، وهذا بدوره يقــود الى طرح مسالة **ثقافتنا** ، و **فكرنا** الذى ينتج هذه الثقــافة ۰

هل يدور السؤال فى حلقــة مفرغة ؟ « أم أن الحلقة تنكسر حين نخترق المستوى الثقافى الى الاســاسى المــادى لنراه فى وضعيته التــاريخية وفى السياسى الذى يحكمه ؟ » ، تتساءل المؤلفــة ، وتجيب : « نعم ليس لنــا الا أن نخترق المستوى الثقافى الى هذا الاساسى والى هذا التاريخى فنرى الى صراعيته ونكشف بذور الحياة الابدية »

يمكن للنقــد الادبى المعاصر اذن ، أن يخرج على وضعيته الوصــفية ويتجاوزها الى ما هو بحث علمى ينتج معرفة بالنص ، وذلك باعادة انتاج مثل هذه المفــاهيم ، بفكر يعيــد انتــاجها بممارسته الشغل على النص ۰

* * *

يضم الكتــاب ثلاثة اقسام رئيسية :

١ ـ عن البنيوية وعن الواقعية :

يطرح هذا القسم **المفــاهيم البنيوية** على مسارنا النقــدى ۰ فيبــدأ بالتعريف بالبنيوية وتكونها فى مجــال اللسانيات مع **دى سوسير** ، ثــم ينتقل الى مفــاهيم البنيوية : النسق ، التزامن ، التعاقب ۰۰۰ ثم المنهج البنيوى وخطوات عمله على النص الأدبى : عزل البنيه ، تحليلها ، هــدف التحليل ، مع ملاحظــة أنه برغم أهمية تحليل بنية النص وكشف دلالتها ، فان هذا لا يكفى ، « ذلك أن وضع هذه الدلالات فى موقعها من سيرورة البنية الثقافية ، من حيث هى سيرورة البنية الاجتماعية نفسها ، عمل نقــدى ايضــا ، ومطروح على المنهج النقــدى للأدب » ۰

ويخصص الفصل الثاني من هذا القسم لدراسة **الواقعية** : معنى الانتماء للواقع الاجتماعي ، النظرة الماركسية لعالم مجتمعات الأرض ، خارج النص وداخله ، سوسيولوجيا القراءة ، « كيف نقارب النص في هويته الخاصة ، أي في ادبيته ؟ وهل يمكننا أن نرى في الوقت نفسه ، الى علاقاته بالأساس المادي ، وبالظاهرات الثقافية الاخرى ، أي هل يمكننا أن نرى الى هذه العلاقات في هذه الهوية نفسها ؟ » .

***

٢ ــ المسألة النقدية والمسألة الشعرية :

تتناول المؤلفة في هذا القسم مسالة **البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة** . وتبدأ بالبحث عن **نظام** بنية الشعر فيها ، وتطرح تساؤلات هامة عن منطقه ، عناصره ، أنساق العلاقات التي تتماسك بها هذه العناصر ، دور الفكر في تحديد هذا النسق ... ثم تنتقل الى دراسة عناصر من هذا النظام : الموسيقى ، الايقاع الداخلي ، الصورة ، غموض الصورة ، تعدد المستويات ...

ولتوضيح ما تعنيه الكاتبة ، تأخذ مثلا بسيطا : عبارة مؤلفة من مفردتين من احدى قصائد **محمود درويش** ، عبارة « دمى المعلب » .

في هذا التركيب الوصفي (دمى المعلب) يمكن رصد مستويات هذا التركيب كالتالي : المفردة الأولى : **الدم** . توحى بالقتل ، والقتل له أسبابه : اعتداء ، حرب ، غدر ، دفاع عن النفس ...

في نطاق هذا التركيب ، نتابع ايحاءات المفردة الثانية : **المعلب** . « الدم يذهب في اتجاه التعليب . التعليب هو حفظ للدم ، تخزينه . الحفظ والتخزين يستهدفان التصدير ، التصدير يوحى بالتجارة ، والتجارة بالربح . الربح فعل يرتسم في سياق علاقات اجتماعية اقتصادية للنظام الراسمالي .

حين نقرأ هذا التركيب ــ الصورة في القصيدة ، وحين نقرؤها فيه ، وحين نعلم أن « دمى » ، دمى المتكلم ، هو دم الانسان الفلسطيني ، تتسع الدلالات ، تتماسك في فضائها الواسع الذى تترائى فيه حرب فلسطين ومعركة الوطن ... نرى الى القتل في علاقته بالتعليب ونرى الى الدم المعلب في اطار موت يواجه عدوا ، له هوية اقتصادية أيديولوجية ، وتصبح كلمة القتل ، بمعنى الضحية في التعبير المألوف عن الحروب ، عامة وغامضة وسطحية . ويصير تعبير « دمى المعلب » صورة للقتل أكثر عمقا وأكثر وضوحا ، لانها أوسع دلالة وغنى .

أن تعبير « دمى المطب » هو صورة شعرية تتنفس رائحة العصر ونكهة واقع اجتماعى نعيشه » .

تحت هذا الضوء ، تقوم المؤلفة بقراءة قصيدة « النار والجليد » للشاعر **محمد الماغوط** ، من ديوانه « غرفة بملايين الجدران » .

الفصل الثانى « **النقد البنيوى والبنيوية التكوينية** » ، يناقش موقف الرفض للمنهج البنيوى عند بعض الماركسيين ، رغم المرتكز الفكرى الماركسى لهذا المنهج .

* * *

٣ ــ النقد والتجريب : دراسات نصية :

يتكون هذا القسم من أربعة فصول :

الأول : دراسة لقصيدة **سعدى يوسف** « تحت جدارية فائق حسن » . وفيه تتناول المؤلفة موضوع **الموقع الفكرى وأثره فى توليد دلالات النص** . فتبدأ بكيفية « اختيار النص » ، ثم بناء القصيدة : التكرار والتمفصل فى حركة نموها ، بنيتها ، حركتا القصيدة الأساسيتان ، عالم كل من الحركتين فى تميزه ، حركة مكونات عالم الحركتين ، والمنطق الذى يحكم القصيدة فى علاقته بالواقع الاجتماعى .

الثانى ، يعنى **بمستويات البنية والوظيفة الدلالية** ، وفيه تقوم المؤلفة بدراسة لرسالة الخليفة عمر بن الخطاب الى **أبى موسى الأشعرى** ، بينما تقوم فى الفصل الثالث **بتحليل محاور البنية ومكوناتها فى رواية** « السؤال » لغالب هلسا . أما الفصل الرابع فهو مخصص لدراسة **زمن السرد الروائى فى انتاجه دلالات التملك للوطن فى رواية « موسم الهجرة الى الشمال »** للطيب صالح .

وتفرد المؤلفة الفصل الأخير فهرسا خاصا **بتراجم الأعلام العربية والأجنبية** وأهم أعمالهم .

ومن بين الأعلام العربية : محمود درويش ، بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة ، غالب هلسا ، محمد الماغوط ، سعدى يوسف ، أنسى الحاج ، نزار قبانى ، بول شاوول ، الطيب صالح ، محمد بنيس ...

ومن بين الأعلام الأجنبية : دى سوسير ، جولدمان ، جرامشى ، لوكاش ، باختين ، بارت ، باليبار ، .... وآخرون .

أخيرا ، تبقى الاشارة الى أن صاحبة هذا الكتاب ... يمنى العيد (د. حكمت صباغ الخطيب) ، هى أستاذة النقد الأدبى ، بكلية الآداب والعلوم الانسانية ــ الجامعة اللبنانية .

رسالة لندن

فيلم إيراني في المنفى

هجوم على الخميني .. دفاع عن السافاك

امير العمرى

الأمر المؤكد الآن ، أن النظام الايرانى بزعامة آية الله الخمينى ، بعد تصفيته للثورة الايرانية وافراغها من محتواها الانسانى ، قد أجهز بشكل تام على صناعة السينما الايرانية التى كانت قد حققت ازدهار فى السبعينات ، حيث برزت مجموعة من السينمائيين الايرانيين الذين شكلوا ما سمى بالسينما الايرانية الجديدة ، فى ظل الهامش المحدود الذى أتاحه نظام الشاه الراحل ، اتساقا مع رغبته فى اضفاء طابع التحديث الغربى على البلاد . وحققت الأفلام الايرانية الجديدة نجاحا كبيرا واستطاعت أن تلفت الأنظار فى المهرجانات الدولية بمستواها الفنى المتقدم ورؤيتها النقدية التى اتخذت طابع الرمز من اجل تفادى كافة اشكال المصادرة والاستبداد فى عهد الشاه .

واتساقا مع نظرة النظام الايرانى الحالى تجاه الفنون بوجه عام ، فرض نوعه من الرقابة الفاشية الصارمة على جميع مراحل صناعة الفيلم السينمائى ، وخضعت السينما لقائمة طويلة من المحظورات والمحرمات التى صادرت تماما حق السينمائيين فى التعبير واوقفت نمو السينما الايرانية .

وكان من عواقب هذه السياسة، ان رحل اغلب السينمائيين الايرانيين الموهوبين الى الخارج ، وذاب معظمهم بالفعل فى العمل السينمائى والتليفزيونى فى البلدان التى حلوا بها . وظل البعض يسعى فى نفس الوقت ، لبعث السينما الايرانية فى المنفى .

وقد نجح هؤلاء مؤخرا فى صنع أول فيلم ايرانى فى المنفى ، هو فيلم «المهمة» تأليف واخراج المخرج والممثل الايرانى المعروف بارفيز سياد الذى اعتمد فى تمويل فيلمه على دعم الشركات الأمريكية والالمانية ، وساهم فى العمل بالفيلم طاقم كامل من الفنيين الايرانيين .

احتجاجات خومينية :

ومؤخرا ، بدأ عرض « المهمة » فى لندن وسط جو من القلق ، خوفا من ردود فعل نظام الخومينى ، الذى كان قد احتج على عرض الفيلم فى بعض المهرجانات ممثلا لايران ، وان كان اتساع نطاق الحرب مع العراق ، قد شغل النظام على ما يبدو ، عن متابعة القضية . ويقول المخرج انه قد اضطر ، مع ذلك ، الى تأخير توزيع الفيلم ، حتى تسمح السلطات لزوجته وأبنائه بمغادرة ايران .

يبدأ الفيلم بوصول « مسلمى » ، وهو أحد شباب الثورة ، الى نيويورك ، موفدا من قبل النظام ، بغرض اغتيال أحد المعارضين من المهاجرين الايرانيين . ويفاجأ الشاب بعد وصوله مباشرة بأن هناك من سبقه الى اغتيال الضحية المنشودة. ويذهب « مسلمى » للقاء رئيسه المباشر فى نيويورك وممثل النظام وهو « ملا » من رجال الدين ، يعيش فى « فيلا » انيقة ويحيط نفسه بطقوس غامضة اقرب الى جو الشعوذة ، وهو شخصية كاريكاتورية ، تتناقض ضحكته الخشنة العالية مع مظهره العام . وتقوم على خدمته امرأة منقبة ترتدى حلى عديدة من الذهب. ويطلب الملا من « مسلمى » اغتيال احد ضباط السافاك السابقين المقيم حاليا فى نيويورك ، بدلا من الضحية التى افلتت منه . ويبدأ مسلمى بالفعل فى تعقب « الكولونيل » ويتحين الفرصة لقتله . ويفشل عدة مرات رغم اختلاف وسيلة القتل فى كل مرة ، نتيجة لتدخل عوامل خارجية . وفى احدى مطارداته له داخل محطة لمترو الانفاق ، يتعرض « الكولونيل » الى الاعتداء من جانب أشقياء نيويورك . ويتدخل مسلمى بلا وعى لانقاذ الكولونيل . ويكتشف هذا أن منقذه هو أحد ابناء وطنه فيشكره بحرارة ويلح فى دعوته على الغداء فى منزله فى اليوم التالى .

وتتطور العلاقة بين الرجلين ، ويفشل « مسلمى » فى قتله مرة اخرى . ثم تدخل « مليحة » وهى شقيقة الكولونيل بالتبنى الى الصورة وتلقى اعجابا خفيا من مسلمى الى ان تصطدم به بسبب معارضته لآرائها

الليبرالية المتحررة ودراستها الموسيقية . وتدافع الفتاة بشدة عن قيم الحرية الغربية ، بينما يتمسك مسلمي بمعاداة الفن الذى يعتبره خطيئة لأن الفقراء بحاجة الى الخبز اكثر من حاجتهم الى الفنون !

ماذا وراء المهمة ؟ !.

ومن خلال المواقف الانسانية العديدة التى يقدمها الفيلم لشخصية الكولونيل ، ومع تصريح الكولونيل لمسلمى بأن هناك دوافع شخصية تدفع ((الملا)) الى التخلص منه ، حيث يخشى من الكتاب الذى يعتزم الرجل اصداره ويفضح فيه تعاون رجال الدين مع نظام الشاه ، يزداد الشك لدى مسلمى فى جدوى مهمته. وينتهى الفيلم بتخلى مسلمى من مهمته . وفى طريقه الى المطار لمغادرة أمريكا عائدا الى بلاده ، يتعرض لحادث اغتيال يذهب ضحيته . وفى النهاية ، يصل شاب آخر بنفس الأسلوب الى نيويورك للقيام بالمهمة التى عجز سلفه عن القيام بها .

يعرض الفيلم لموضوعه ، من خلال ابراز التناقض الشخصى والسلوكى والفكرى بين كل من رجل السافاك (الكولونيل) ومسلمى . فيبدو الأول رجلا يمتلىء بالحيوية ويملك القدرة على الاستمتاع بالحياة . يمارس الرياضة فى الصباح ثم يتوجه الى عمله الحقير فى تنظيف أحد المكاتب . ويجد متعته بعد ذلك فى اعداد الطعام والشراب ، ولا تنقصه روح المرح والدعابة المحببة التى تلقى استجابة فورية بالطبع لدى المشاهدين . وهو أيضا يشعر بحزن بسبب اضطراره الى ابعاد أطفاله فى مسكن آخر بسبب خوفه من التعرض للقتل معهم . وان كان يجد الوقت بين حين وآخر لاصطحابهم واللهو معهم فى براءة تامة . وهو يعد كتابا يضع فيه الحقائق فى نصابها . ويدافع عن عمله فى السافاك بمنتهى الصلابة ، متعللا بأن ليس كل من خدم السافاك قاتلا . ولأن الأمر يخرج عن أداء الواجب الوظيفى العادى .

ومن ناحية أخرى ، نرى مسلمى الجاد المتزمت الذى لايجد أى متعته فى الطعام او الشراب او الفن ، ويحيا فقط من خلال العقيدة . يمارس الصلاة ويجرى استعدادات القتل انسياقا وراء فكرة نظرية ترفض شعارات الحرية والعدل ويقتل الحب داخله .. الخ .

إنه ((تركيبة)) اقرب الى الحالة المرضية . والى العصاب الاجرامى المتسبب عن الكبت !

ويمتلىء الفيلم بالطبع بالحوار الخطابى المسرحى فى هيئة مرافعة فخرية تسعى لابراز انسانية رجل السافاك وتبرئة ساحته ، فى مواجهة الجهود الفكرى ونزعات الحقد الجاهل الذى يبثه النظام فى عقول ابنائه . ويركز الفيلم بشكل فاضح ، على الدفاع عن قيم المجتمعات الغربية ، باعتباره النموذج الذى تخسر كل شىء عندما

نهجره . وهــو المعنى الذى يتركز فى افكار الكولونيل وشقيقته على نحو واضح للدلالة بالطبع !

خليط درامى :

يبدا الفيلم باسـلوب اقرب الى البوليس ، حيث يـذكرنا بافـلام المطاردات المـالوفة ، ثم يتحـول الى شـكل اقرب الى الكوميديا ، تفجرها عاطفية شخصية الكولونيل وبراعته فى المناورة ، ويقوم بالدور بارفيز سياد نفسه .. المخرج ــ المؤلف الذى يستمد ايضـا بعض وقائع السيناريو من تجربته الخاصة فى المنفى . ويحقق بـذلك اندماجا بين شخصيته وبين الكولونيل .

واذا كان الفيلم قد سـعى الى ادانة « التركيبـة » الجـامدة واللاانسانيـة التى يفرزها نظـام الخومينى ، فقـد سـقط فى تبنى الدفاع عن قيم الحرية الغربيـة فى مجتمع كالولايات المتحدة على نحـو مطلق ، واصبح من المؤسف بعـد ذلك ان يسقط أول فيلم ايرانى فى المنفى : فى الانتهازية السياسية ، حيث يقـوم بتجميل صورة نظـام الشـاه ، تحت دعوى تبنى الدفاع عن الأفراد الذين ضـاعت حقوقهم وظلموا فى كافة العصور ــ كمـا يزعم المخرج .

يقول بارفيز سـياد ان فيلمـه لا تتعين قراءته باعتبـاره تاييـدا للشاه . وان اهتمامه الأساسى هو بالمعاناة التى يحياها الناس ، وليس بالمواقف الأيديولوجية . ولكن الفيلم نفسـه يكشف زيف ذلك الادعاء . فأى اناس هؤلاء الذين يدافع الفيلم عن حقـوقهم . وكيف يغيب الموقف الأيـديولوجى الكـامل المحمـل بالشبهات ، فى سعى الفيلم على نحو سافر ، الى تبرئة نظام الشاه العميـل من الجرائم التى ارتكبها بحق الشعب الايرانى ، وذلك بتبنى الدفاع عن اكثر مؤسساته فسادا .. السافاك صـاحب السمعة الكريهة فى العالم كله ! .

فى العـدد القـادم

دليل المصطلحـات الأدبيـة

ترجمة واعداد : أحمد الخميسى

رسالة وارسو

حول قضية المسرح المدرسى ..

د . هناء عبد الفتاح

يعد المسرح المدرسى واحدا من التيارات الأساسية للتربية الجمالية « للنشأ » فهو يمثل شكلا من الأشكال التربوية الجذابة للدروس التى تنظم خصيصا خارج البرنامج المدرسى اليومى . فالعمل المسرحى يشد انتباه الطلبة ويشد افكارهم نحو المادة المعروضة عليهم . يقوم هذا المسرح بتنمية شخصية الشباب ، ومنطقة الشعور وقدراتهم التخيلية ، كما يثرى رؤاهم ، ويشكل البناء الأخلاقى لهم، هذا عدا تنمية قدراتهم الفنية ، فهو يخلق داخلهم امكانية التعبير عن انفسهم بطرق فنية ، كما يربى فيهم الشعور الجماعى بالعمل المشترك وفى الوسط الذى ينتمون اليه وكذلك يؤدى الى رفع معدل الثقافة والمعرفة .

كيف حال المسرح المدرسى الآن فى بولونيا ؟ ! يعامل هذا المسرح من قبل المهتمين بقدر من الحذر ! فلا يحاول المسئولون أن يتدخلوا فى تحديد نوعية هذا المسرح وبرنامجه ، بل يتركون لمبدعيه والمشتركين فيه حرية التعبير الكاملة عن انفسهم بمختلف الصور والأشكال والأساليب الممكنة .

دعوت أخيرا لحضور عرض مسرحى لفرقة المسرح المدرسى **« بالمدرسة الفنية المتوسطة »** بمدينة مارسو ، وهى مدرسة تقوم

بتخريج كادر من الفنيين من عمال الكهرباء . انه مسرح هاو بكل ما تحمله هذا المصطلح من معان ، أسسه ويديره عامل كهرباء قد تخرج من المدرسة المذكورة . اما فيما يتعلق بأسلوب العمل داخل هذا المسرح المدرسى « والربرتوار » المسرحى (برنامج العروض المسرحية السنوى) وكذلك النظرة الى برنامج عروض السنوات التالية فيحدد كل ذلك الطلبة بأنفسهم تحت رئاسة زميلهم الذى اختاروه ليدير مسرحهم . والعمل داخل هذا المسرح يذكرنا بالمسرح العمالى ، حيث يقوم الطلبة بفعل كل شىء : باعداد العروض المسرحية ، بتنفيذ الديكورات والملابس المطلوبة وتصميمها ، باعداد الموسيقى وتصميم الرقصات ان كان هذا مطلوبا ، واخيرا باخراج العرض المسرحى بالشكل الفنى اللازم حسب امكانياتهم وطاقاتهم . وغالبا ماترتبط معظم هذه العروض المسرحية التمثيلية بالمناسبات والاعياد القومية . وغالبا ما تقدم هذه العروض خارج بناء المدرسة ، فينتقلون بمسرحهم المتجول الى مصانع الطاقة الكهربائية وقصور وبيوت الثقافة . اما نوعية العروض فهى عبارة عن قصائد شعرية درامية تقدم عبر خلفية موسيقية حول موضوعات تاريخية ، وقد شاهدت برنامجا من هذه العروض تحت عنوان « زمنا ما » يقدم فيه الطلبة الممثلون نضال رفاقهم اثناء الاحتلال الالمانى لبولونيا وغيرها من الموضوعات التاريخية ، كما يقدم هذا المسرح عروضا تتميز باطارها النقدى الفكه الذى ينقد فيه الطلبة انفسهم او جيل آبائهم ، حول قضايا اجتماعية صارخة كقضايا مسئولية الآباء نحو تربية أبنائهم ، قضية تخدير الشباب ، ظاهرة الحرية العدوانية التى يتصف بها الجيل الجديد من الشباب ، الحرية الجنسية ومساوئها ، قضية المدينة والريف ، الهجرة الى الخارج وغيرها من القضايا التى تشغل الشباب البولونى وتمثل همومهم اليومية . الا ان الطابع الذى يتسيد المسرح المدرسى ببولونيا — فى رأيى — هو انه يسعى لتقديم عروض مسرحية بعينها بصرف النظر عن نوعية هذه العروض فنيا ، فعلى الرغم من الحماس الكبير والصدق الشديد الذى يتميز به تقديم الطلبة لعروضهم الا انهم نادرا ما يهتمون بالنوعية والكفاءة الفنية لهذه العروض واطارها ، لنجد فيها نقصا فى القدرات الفنية خاصة من ناحية التمثيل والاخراج المسرحى . ويعترف الفنانون الهواه بهذا النقص ، فليس لديهم الوقت الكافى للتجهيز والاعداد الكافى لهذه العروض : « اننا نعمل ببطء ونشعر فى الوقت نفسه بالعجز عن تقديم عروض مسرحية مثالية ، ولكن متفرجينا من الطلبة والعمال والجماهير البسيطة يحتاجون الى

رؤيتنـــا ومشاهدتنـــا .. ولا نملك الحق فى رفض ما يطلبونه منا ! » .

اما المثـــل الثانى لفـــرق المسرح المدرسى فهو « المدرسة المتوســـطة للمعمار والبناء الهندسى » بمدينـــة كراكوف التى تبعد عن العاصـــــمة حوالى اربعمائة كيلومترا . يقـــوم بادارة مسرح هـــذه المدرسة مدرس من هيئة التدريس وهو ممثل هاو فى الوقت نفسه . فالسمة المميزة لهذه المدرسة هو تواجد شباب موهوبين يتميزون بقدراتهم الفنية الفـــائقة ، ولأنهم سيصبحون يوما ما فى المستقبل فنانين مبدعين ، فقد قررت المدرسة أن توفر لهم الظروف والامكانيـــــات للنمو الفنى المتكامل ، حيث يقـــوم المسئولون من الاســـاتذة والتربويين بتخطيط برنامج فنى لهم بدقة ملحوظة خارج اطار برنامج دروسهم اليومية ، حيث يشغل المسرح فى هذا البرنامج اكثر مساحة زمنيـــة فى البرنامـــج التعليمى والتثقيفى. فالعمل المسرحى يتصل اتصالا وثيقا ببرنامج التعليم والتربية ، ويلعب دورا بارزا فى نوعية الدروس المقدمة التى يتعلمها الطلبة، وبهذا تصبح الدراسة بهـــذا المعنى عملا منتظما تحـــت اشراف المدرس الذى يتمكن من أن يجعل من طلبته شركاء له .

« ــ اننى بالنسبة لهم ممثـــــل ولست مدرسا الزاميا .. أعلمهـــم ما يتعطشون لمعرفته ! » (*)

اما القضايا التى تطرحها عروض هذا المسرح المدرسى ، فدائما ما تكون قريبة من الشباب غير منفصلة عنهم. ففى معظم الأحوال يكون الطلبـــة مؤلفين لهذه العروض المسرحية التى تحتوى على مشاكلهـــم وقضـــاياهم المعبرة عنهم فوق خشبة مسرحهم . والقسم الأكبر من عملهم يـــدور فى معظمه حول التمارين الفنية لتجويد آدائهم الفنى ، وحـــول تفاسيرهـــم الفنية للنصوص المقـــدمة ولأدوارهم المؤداه وحول ثقافة الكلمة وكيفيـــة تقديمها وتأديتهـــا امام متفرجيهم ، ساعين فى الوقت نفســـه الى ابراز النماذج التى يرون انهـــا افضل ما تملثهـــم داخل المجتمـــــع الذى يعيشون فيه !

(فى العدد القادم :
دراسة عن)
الملابسات التاريخية للنص المعروف « بحجر رشيد » مع ترجمـة كاملة الى العربية لهذا النص .
(الذى كان أول عقد اجتماعى مكتوب فى تاريخ البشرية) .
بقلم : احمد على بدوى

رسالة موسكو

نقاد من المعبد أم حكام على المبدعين

روبير أندريه (فرنسا) وايفجيني سيدوروف (الاتحاد السوفييتى)

فى سبتمبر ١٩٨٤ ، اجتمع الكتاب السوفيت فى موسكو لمناسبة الذكرى الخمسين لانشاء اتحادهم ، لمناقشة ما تم انجازه فى تطور ادبنا السوفيتى المتعدد القوميات ، وتطلعاته المستقبلية .

وكان من بينى الضيوف الذين حضروا الاحتفال ، روبير أندريه الكاتب الفرنسى المعروف ، ورئيس الجمعية الدولية لنقاد الأدب . وبناء على طلب « الصحفية الأدبية » التقى روبير اندريه بايفجينى سيدوروف الناقد السوفيتى . وفيما يلى نص الحوار الذى دار بينهما .

ايفجينى سيدوروف : قال اوسكار وايلد ذات مرة ان الناقد فنان فاشل . حسن ، ان اى ناقد — اينما كان — يمكنه أن يقبل هذا التعريف القاطع ، او يعترض عليه. وأنا أدرك انك ، كرئيس للجمعية الدولية لنقاد الأدب ، لا تتفق مع وايلد فى رايه . ان هذا الرأى ، على ما اعتقد ، صدى للتعارض القديم ، والذى يمكن فهمه سيكولوجيا ، بين الناقد والكاتب المبدع .

روبير اندريه : اننى بالتأكيد ارفض مقولة وايلد . واذا غفرت لى قلة حيائى ، فاننى لا أعتبر نفسى كاتبا غير ناجح . ولكن ثمة الكثير مما يمكن قوله حول هذه الفكرة التى قال بها الكاتب الانجليزى ، فهى من وجهة النظر التاريخية ، متأثرة بالمناخ السائد فى نهاية القرن حيث كان الكتاب والنقاد بالفعل فى معسكرين مختلفين ومتباعدين . ويمكننا أن نذكر هنا فلوبير الذى كان له رأى أخف حدة فى النقاد من وايلد . وهذا امر مفهوم ، فنقاد الأدب هم دائما حكام على المبدعين، وهناك كل الأنواع من الحكام او القضاة — كما نعلم — هناك المنحرفون والعادلون والمنافقون

صراحة . وفى رأيى ليست هناك عدالة فى النقد الأدبى ، بالرغم من انه كان ثمة استثناء فى فرنسا القرن ١٩ ، واشير هنا الى العمل النقدى لسانت بيف .

اعتقد انوايلد قالمقولته هذموهو يضع فى ذهنه النقاد الصحفيين .. رجال الجرائد . ان رواية بلزاك « الأوهام الضائعة » تصور أخلاقياتاولئك النقاد«بشكل رائع»، فهى تعرض لهم يعجبون بكتاب ما فيما بينهم ، ثم يشمرون اكمامهم ويقطعونه اربا بناء على أمر من رئيس التحرير . وبالرغم من كل ذلك ، فان الكاتب قد يجد الالهام فى النقد البناء والذكى .

أ.س : لكن ما هو النقد الذكى والجاد — ولنكن متفائلين — العادل ؟ اننى أرفض بشدة النقد الذى يحاول أن يعلم الكتاب كيف يكتبون . وهناك عدة انواع من النقد ، الصحفى ، الأكاديمى ، الفلسفى، الاستطيقى ، والانطباعى، والبنيوى ، وذلك المسمى « بالنقد الجديد » .. الخ . وأجب أن أذكر هنا تراث النقد الأدبى الروسى والسوفيتى . انه اساسا رؤية للفن القولى ، كانعكاس وتحويل للواقع عبر الصور . وفى هذا التراث ، ليس النقد الأدبى مقوما ولا معلقا ، انه يعطى تفسيرا للعمل المفقود ، كما هو كائن ، مواصلا حياته على مستوى الأفكار والمبادىء . ان تجارب الكتاب فى الاتحاد السوفيتى وفى العالم ، كما قال كونستانتينى تشيرننكو فى الجلسة الختامية للاحتفال بيوبيل اتحاد الكتاب السوفيت :

« أظهرت أن الأدب العظيم والفن العظيم لا يمكن أن يتواجدا فى غياب النقد الأدبى المسئول والعالى التخصصى » . ان الأدب والنقد يشبهان جذعى شجرة تنمو فى تربة الواقعية . ومن خلال عمله الابداعى وتجاريه وحياته بأكملها ، يحل الناقد مشكلات فريدة تختص بالوجود والفكر ، تماما كما يفعل اى كاتب مبدع . والنقاد الماركسيون يضعون فى اذهانهم مهمة المهام التى ذكرت فى البيان الشيوعى : « ان النمو غير المقيد للجزء شرط للنمو الحر للكل » .

ان ابنيوية التى تنشد العمومية والوضع العملى ، لا تضع فى حسبانها حقيقة هذا الجانب الانسانى فى العمل الخلاق ، ذلك الجانب الذى لا يمكن ترجمته الى لغة المفاهيم الصارمة والنماذج شبه الرياضيه . ان سحر وقوة الفن ، ومغزاه العميق ، والعنصر اللاواعى فيه ، لا يمكن أن يعبر عنها تماما بلغة الصور العقلية . ومن الواضح الآن ان البنيوية يمكن أن تستخدم كأداة مفيدة فى دراسة الفن ، وليس كمنهج عالمى فى النقد الفنى .

ان النقد الفلسفى الموروث لم

يستنفد أوكاناته بعد، فبما أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالفن ، فانه يتطــور معه ، مخفزا اياه على البحث عن اشكال جديدة ومضمون جديد .

وعنـــدما يكتب الناقد عن عمـــل أدبى ، فانه لا يرى أن مهمته تنحصر فى تقويمه فحسب ، وانما يستخدم ذلك العمل كسلاح فى كفاحه هـــو نفسه من أجل مثل بعينها . ويرفض ويقبل بعض الأشياء من وجهة نظر الحيـــاة نفسها ، تماما كما يفعـــل الكاتب .

لقد بدأ فيساريون بلينسكى ، فى روسيا ، هـــذا التراث من النقـــد العملى . وكان عملـــه بالفعـــل توليفـــة من الفلســـفة وعلم الجمال والكتابة الصـــحفية . ولم بقســـم بيلنسكى النقد الى أنواع متمايزة كما نفعل الآن . وهذا النوع من النقد قريب جدا من الأدب كقرين له .

ر.أ : أفهـــم ما تعنى ، لكن فى فرنسا أصبح موقف النقد معقـــدا للغاية . فالنقـــد ممزق الى فروع متخصصـــة منفصـــلة . وهناك فرق واضـــح بـــين الناقـــد والكـــاتب الجماهيرى ، لكن ليس ثمة روابط بين الناقـــد الجمـــاهيرى والناقـــد الجامعى . ان الناقـــد الجماهيرى يبحث عن الجـــوهرى والحيـــوى والاجتمـــاعى فى العمل الفنى ، كل الأشـــياء التى اعتاد بيلنسكى على البحث عنها ، بينما الناقد الأكاديمى يســـتعرض — فى المقام الأول — ثقافته الواسعة مركزا على جوانب بعينها فى عمل ما لكاتب معين . ان هؤلاء النقاد ذوى الثقافة الواسـعة يبـــدون لى مؤرخين للأدب أكثر من كونهم نقادا .

وفى العشرين عاما الأخيرة ، نما نوع من النقد فى فرنسا يعرف باسم النقد الفلسفى ، وهو فى الغـــالب يستلهم أفكار « والتر بنجامين » .

ويظهر النقد الفلسفى فى المقالات المبنية على أفكار البنيوية والتحليل النفسى وبعض الاتجاهات الأخرى . والتحليل النفسى كمنهج نقدى يطغى على النص الذى يقوم الناقد بتحليله، ونتيجة لذلك فانه لا شىء يدلل عليه فى النهـــاية ســـوى منهج الناقـــد الفلســـفى ، بينمـــا يختفى الكاتب وعمله .

ويجب أن نـــلاحظ أن المدخـــل الفلسفى نفسه معقد للغاية . ولقد نشر الناقد الفرنسى المعروف جان بيير ريشـــار مجلـــدا ضـــخما بعنوان (محاضرة قصيرة) وهو كتاب ممتع . انه يحاول أن ينفى ان امكانات الفنان الابداعية بأكملها ، وكل الســـمات المميزة لشخصيته ، تظهر فى نطـــاق صغير ، ومن الممكن الاستدلال عليها من قراءة جزء من نص — كل صفحة منهج (المحاضرة القصـــيرة) مـــع ريشار . وسألته هـــل يمكنك أن من فلوبير أو بودلير . ان هذا عمل ممتع وذكر ومسفسط بالفعل .

ولقد كانت لى مناقشة طويلة فى

تخبرني بصراحة لماذا تفعل ذلك ؟ وأجابني بالنفي ، وقال ان الأمر بسيط تماما ، فالقصيدة اما أن تكون جيدة أو رديئة . هذا كل ما في الأمر . وأنا أرى أن المهمة الحقيقية للنقد الأدبي هي شرح هذه العبارة الأخيرة .

ا.س : لكن هذا النوع من النقد الفلسفي — ممتع فقط لقلة من خبراء الأدب . ولا يمثل اهمية كبرى للقراء، للمجتمع ككل .

ر.ا : تماما ، ولسبب بسيط للغاية ، فهو عسير لدرجة الاستحالة بالنسبة لأشخاص ليس لديهم قدر كبير من الثقافة بما فيه الكفاية. ان القارىء يصطدم بباب مغلق ، وليس مسموحا له بالدخول الى معمل الناقد ، قدس اقداسه . وهناك تعبير شائع الاستخدام في فرنسا هو « نقاد المعبد » بمعنى نقاد من حلقة ضيقة جدا من المتخصصين .

ا.س : عموما ، فان القرن العشرين لديه نزعة اصيلة الى التخصص . والتخصص في العلم شيء طبيعي وضروري بلا شك . لكن عندما يحدث التخصص في الابداع الوجداني ، الأمر الذي يصاحبه تفتيت وحدة الانسان والعالم ، اذن فهو الوقت الذي نشعر فيه بالقلق . اننا نحصي ونصنف النعوت عن ستيفان ، مالارميه، أوصيغ التصغير في الفصل الثامن من (أوجين أو نيجين) لبوشكين ، ثم نكتشف لرعبنا ان عمل بوشكين او ما لارميه ، يصبح بعيدا جدا عنا بدلا من أن يصبح كثر وضوحا .

ر.ا : هناك كتاب وشعراء لاتصل اعمالهم اطلاقا الى الجماهير العريضة . لقد ذكرت الآن مالارميه، ان تلاميذ المدارس يتعلمون اثنين من قصائده ثم ينسونها تماما . مالارميه شاعر هام وقيم ، لكن أعماله يصعب على الجماهير فهمها.

يجب ان أضيف أن النقاد الذين يضعون عملا فنيا على شريحة الميكروسكوب هم دوما تواقون الى الانتقام ، أو التقليل من قيمة الفنان. انني اعتقد أن الناقد عليه أن يحاول، قبل كل شيء ، أن يفهم ما أراد الكاتب التعبير عنه في عمله .

ا.س : انا مقتنع بان غرض الأدب ، وبالتالي النقد ، هو العودة بأي ثمن الى الانسان المكتمل والعالم المكتمل ، موجها كل ذكاء المرء وارادته وموهبته لتحقيق ذلك الهدف . لأن مهمة الثقافة والأدب على وجه الخصوص ، تكمن في اعادة المزايا المتكاملة للشخصية الانسانية، مهما كانت متناثرة في وعينا . ومهما كانت الحياة مأسوية ، فان الأدب يستدعى ليدافع عن قيم انسانية واخلاقية دائمة .

ر.ا : اتفق تماما وما تقول . ان الأساس هو بالطبع الا نطلق الأدب من الحياة . ومع ذلك فانه من وجهة

نظر الناقد ، لازالت هناك مسـألة المناهج التى يمكن بوساطتها تحقيق ذلك ، ومسألة المدخـل الذى يمكن اتخاذه الى هذه المشكلة الهامة .

يجب ان نقوم ، او ان شئت ، يجب ان نصدر حكما على كتاب ما .

أ.س : قال ليف تولستوى شيئا فيما يتصل بهذا : اذا كان النقـد ينظر اليه كتقويم فقط ، فذلك سيكون كلاما فارغا . ولكنه اذا نظر اليه أيضا كتفسير لكتاب ما فسـيكون هناك قدر كبير من الأهمية لذلك .. وبكلمات أخرى ، فان النقد لا يتضمن فقط التقويم ، ولكن أيضا استمرار لأفكار الكتاب فى الحياة الواقعية ، والا فانه يتضمن معارضة ومناقشة للأفكار والحلول التى يقدمها الفنان.

ر.ا : لم يكن تولستوى ناقدا . وكتاباته فى الفن والأخلاق هى الجزء الأكثر اثارة للجـدل والمناقشـة فى سائر أعماله . لقد أجزم تولستوى مثلا بأن الفن عديم الفائدة ، وبأن شكسبير كان كاتبا مسرحيا رديئا . ولكن فكرتك عن أن الناقد يجب أن يسـتخلص الدرس الأساسى الذى يشتمل عليه كتاب ما — تبـدو لى صـحيحة . فقط فى هـذه الحال سـنكون قادرين على الخروج من الحلقة المقفلة من (نقاد المعبد) .

أ.س : على الرغم من أن كتابا قلائل لديهم موهبة أوسكار وايلد . فانهم غالبا ما يشجبون النقـاد . يجب أن تكون قد لاحظت بشكل مـا أن فى هذا البلد ، يتمتع نقاد الأدب بنفوذ كبير لدى الجماهير . وغالبا ما يستشار النقـاد ، ويتحدثون فى التليفزيون . وعلى سبيل المثال فقد تلقيت أنا عرضـا لاعـداد برنامج تليفزيونى اسمه (مجال القراءة) . والآن أود أن أقلب مقولة أوسـكار وايلد لمصلحة الكتاب قليلى الموهبة: « كل كاتب بدون موهبة هـو ناقد فاشل ، اذا كان ذلك فقط لأنه عاجز عن تقدير قدراته الأدبية الخاصة » .

ر.ا : لأنه ليس لديه روح نقدية.

أ.س : هـذا صحيح . ثم ان هناك مشكلة أخرى ، فهناك الكثير مما يكتب فى الاتحاد السوفيتى ، عما يسـمى « بالثقافة الجماهيرية » . ان النقاد يجب الا يغضوا البصر عن الظـاهرة الثقافيـة ذات الطـابع الجمـاهيرى . فلدينـا ازدهار فى قـراءة الكتب . وتطبـع كتب الكلاسيكيين . الروس والكتـاب السـوفيت بملايين النسخ . ومـع ذلك فانه من الصـعب الحصـول عليها . ان الناس يقرأون كثيرا فى هذا البلد . وهناك بالطبع مستويات مختلفـة من أذواق القراء وفهمهم للمادة المقروءة . وبالتالى فان واحدة من مهـام الكتاب والنقـاد ، هى ترويض المـارد ، مارد الثقـافة الجماهيرية الذى انطلق من مكمنه . موضحين بشكل مقنع « ما هو جيد وما هو ردىء » اذا استخدمنا تعبير ماياكوفسكى .

ان كل مناهج وسائل الاتصـــال الجماهيرى يجب أن توظف فى هــذا العمل . ويجب أن يلعب النقــاد دور حملة المشــاعل ، وان يعلموا الناس قيمة الثقافة الأصيلة بطريقة ذكية ولا مباشرة . والأهم من ذلك، يجب أن تسخر الامكانات الثقافيــة والاجتماعية والجمالية من أجل سد حاجات الانسان الروحية ، باعتبار أن الحــاجة الى الأدب النبيـــل والانسانى هى واحدة من اهم هذه الحاجات .

ر.ا : اوافقك تماما فى ان مهمــة النقاد والكتاب هى توجيه الجماهير الواســـعة الى حيث تكمن القيــم الثقافية والأدبية الحقة . ومن المهم للغاية اقتناع هــذه الجماهير . ان تربية الذوق ، كما اعتاد الناس أن يقولوا . لها الأهمية المطلقة هنا . كــذا خلق الظروف التى تنبــع من خلالها الحاجة الى القراءة ، وذلك بشكل طبيعى . وليس سرا أنه فى بلـــدان كثيرة ، ينحدر المســتوى الثقافى ، وهـــذه مســألة جـــديرة بالاهتمام . ان الجيل الناشىء اليوم، يقرأ قليلا او لا يقرأ على الاطلاق . وقــد أصبح قانعا بدور المتفرج . ويجب أن يحارب النقــاد والكتاب هذا بأقصى ما يملكون .

ا.س : على قدر ما أعلم ، فان واحدا من مؤتمرات الجمعية الدولية لنقاد الأدب قد كرس لمشـــــكلات الثقافة الجماهيرية .

ر.ا : هذا صحيح ، فلقد نوقشت حديثا جدا ، عدة مشكلات تحــت عنوان عام هو (الكاتب ووسائل الاتصال الجماهيرى) .

ان الكتاب فى الغرب لديهم فرص قليلة جدا للتعامل مع تلك الوسائل. وثمة عدد قليل جدا من البرامـــج التليفزيونية الأدبية فى فرنسا ، على سبيل المثال . وقليل من البرامــج فى الاذاعة ـــ لها جمهور محـــدود للغاية . وفى فرنسا كما فى كل مكان فى الغرب ، يسود نظام (الأكثــر مبيعا) والكتاب المجيدون والجادون كلما يصلون الى النظام الجماهيرى ، فان كتابا معينا يوزع جيدا فجأة .. يوزع منه عدد هائل من النسخ . ان كتابا كهذا هو الذى تعلن عنـــه وسائل الاتصال الجماهيرى فى ضجة اعلامية .

وفى اكثر الحالات ، فان الكتاب الأكثـــر مبيعـــا يكون من النوعية الخفيفة ، التى نطلق عليها اســـم « ادب محطة السكك الحديدية » .

ان نظام « الأكثر مبيعا » هو نوع من المعيـــار الأدبى .. واذا كرس كاتب ما جهوده فى سبيل انتـــــاج كتاب يصبح « الأكثر مبيعا » منــذ البداية ، فانه لا يعود فنانا صادقا. فالفنان الصادق دوما يريد منفـــذا الى الروح الانسانية .

ا.س : اعتقد اننا ونحن بصدد مناقشة دور الأدب والنقد ، فانـــه من المهم ان نتعرف منك على انشطة

الجمعية الدولية لنقاد الأدب .كرئيس للجمعية ، ماذا تقول فى هذا الشأن ؟

ر.أ : ان الجمعية تلعب دورا هاما ومفيدا فى حياة المجتمع الأدبى العالمى . فهى تقوم بتسهيل عملية التواصل المتبادل بين النقاد والكتاب على النحو الأمثل ، فنحن نرتب للاجتماعات الدورية ، ونوفر المعلومات الواسعة والموثوق منها للنقاد عما يكتب فى العالم . وهكذا نثير الاهتمام بالكتابات المعاصرة . وعلى سبيل المثال فانه لسنين عديدة مضت لم يكن لدى اية فكرة على الاطلاق عن الأدب الفنلندى .وعندما عقد واحد من مؤتمرات الجمعية فى هلسنكى ، تمكنت من توسيع أفقى ككاتب وقارىء عبر المعلومات والكتب التى تلقيتها هناك . ويمكن أن اقول مثل ذلك عن الأدب السوفيتى ، فلقد كان من دواعى سرورى البالغ اننى اكتشفت اعمال « أولزاس سليمانوف » .

كذلك تلعب الجمعية الدولية لنقاد الأدب دورا آخر يلى الدور الأول ، وهو تشجيع ترجمة الكتب . ولا تستطيع بالطبع التأثير على قرارات دور النشر ، ولا يمكننا ان نقول لهم : ترجموا هذا الكتاب أو ذاك ! لكننا نستطيع ان نقضى على التحامل الشديد الذى يفرق بين الآداب المختلفة . ويمكننا المساعدة على خلق الظروف المواتية التى تنشر فيها أعمال الأعضاء فى الجمعية .

أ.س : لقد دعيت الى هنا كضيف على الجلسة الختامية لمجلس اتحاد الكتاب السوفيت ، لمناسبة العيد الخمسين للاتحاد . ما هى انطباعاتك عن الجلسة ؟

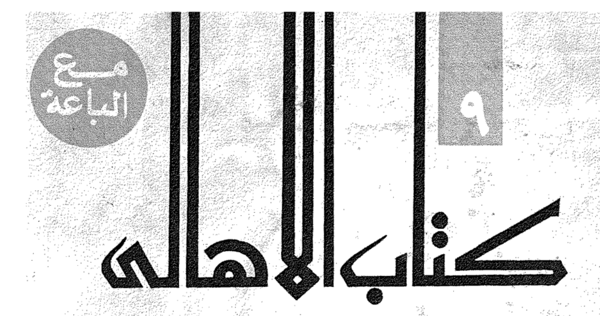
ر.أ : ان الانطباع الاقوى لدى هو الحقيقة التى تتمثل فى أن القيادة السياسية هنا تهتم اهتماما بالغا بالأدب ، وتعلق أهمية كبيرة على نموه . وهذا يعنى أن ادبكم السوفيتى قوة حقيقية فى المجتمع .

المصدر :

Soviet Literature—Moscow—No. g —1985

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعة اخوان مورافتلى



إنهم يخربون التعليم

د. سعيد اسماعيل على


Bibliotheca Alexandrina
0530729